Coleção
FORTUNA CRÍTICA 7
Direção de AFRÂNIO COUTINHO

JOSÉ LINS DO REGO

Seleção de textos
EDUARDO F. COUTINHO e
ÂNGELA BEZERRA DE CASTRO

A coleção

FORTUNA CRÍTICA

neste volume 7 dedicado a

JOSÉ LINS DO REGO

reúne valiosos trabalhos críticos em torno da obra desse grande escritor brasileiro.

Este livro foi editado em regime
de co-edição com a FUNESC
Fundação Espaço Cultural da Paraíba.

Mais um lançamento de categoria da
civilização brasileira

COLEÇÃO FORTUNA CRÍTICA 7.

JOSÉ LINS DO REGO

Autor de vasta produção — além de doze romances, diversos livros de ensaios, crônicas, relatos de viagem, um livro de literatura infantil e um de memórias —, José Lins do Rego é considerado pela crítica um dos principais representantes da ficção brasileira dos anos 30, e sua obra tem sido vista freqüentemente como a expansão artística mais cabal dos ideais alimentados pelos integrantes do grupo regionalista do Recife, que se reuniu, a partir de 1926, em torno de Gilberto Freyre.

Mas o regionalismo de Zé Lins, tão significativo em sua obra, não pode ser bem compreendido se visto independentemente de outro aspecto, não menos relevante, que se acha na base de seu universo ficcional — o memorialismo. Nascido e criado no engenho do avô, portanto também menino de engenho, como o Carlos de Melo, protagonista de vários de seus romances, Zé Lins recria em suas primeiras obras e mais tarde em *Fogo morto* — naquelas que integram o chamado Ciclo da Cana-de-Açúcar — o mundo de sua infância, fornecendo ao leitor um amplo painel da sociedade rural açucareira do Nordeste através da memória de experiências vividas, agora filtradas pela óptica do artista. Assim, o Nordeste açucareiro aparece em suas obras não como uma região descrita à distância, à maneira da ficção naturalista, mas como um mundo vivo e dinâmico, revelado em todas as suas contradições pela pena de alguém que o carrega nas veias.

O Ciclo da Cana-de-Açúcar, espécie de saga de um momento crucial da vida não só nordestina, mas brasileira em geral, composto de cinco romances que culminam com *Fogo morto*, a obra-prima do autor e síntese temporã dos anteriores, é a face mais conhecida e apreciada da produção de Zé Lins, mas a importância dos outros romances no conjunto de sua obra não pode absolutamente ser negligenciada. O veio regionalista presente no Ciclo, responsável por fazer do autor um dos mais expressivos representantes desta tendência no panorama do Modernismo brasileiro, completa-se ainda com mais dois romances, *Pedra Bonita* e *Cangaceiros*, que, situados no sertão, constituem um novo ciclo, designado de "Cangaço, Misticismo e Seca". Mas, além desses, há outros que, embora não pertençam a nenhum dos dois ciclos mencionados, a eles relacionam-se de maneira indireta e acham-se permeados de elementos sem dúvida também regionalistas (*O Moleque Ricardo* e *Pureza*). Os demais são obras independentes, marcadas até por certo experimentalismo (cf. a ênfase sobre a análise psicológica em *Eurídice*), mas não menos reveladores da visão de mundo zeliniana.

A fortuna crítica de Zé Lins, como era de se esperar de obra tão significativa e volumosa, é bastante extensa, incluindo desde breves resenhas críticas, surgidas após a publicação de cada romance, até livros, teses universitárias e ensaios substanciais, que variam no sentido da apreciação, oscilando do tom apologético a outro de teor restritivo. Na presente antologia, optamos por uma amostragem dessa crítica em momentos distintos de sua evolução, procurando representá-la em tantas de suas facetas quanto possível. Do ponto de vista da estruturação, o volume divide-se em três partes: a primeira composta de entrevistas e depoimentos; a segunda de trabalhos referentes à obra como um todo; e a terceira de estudos específicos sobre cada um dos romances do autor e de seu livro de memórias, *Meus verdes anos*.

(Da *Nota Preliminar*, escrita por Eduardo F. Coutinho)

José Lins do Rego

COLEÇÃO
FORTUNA CRÍTICA
VOLUME 7

DIREÇÃO DE AFRÂNIO COUTINHO
(DA ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS)

José Lins do Rego

Coletânea organizada por

EDUARDO F. COUTINHO
(UFRJ)

e

ÂNGELA BEZERRA DE CASTRO
(UFPB)

Em convênio com
FUNDAÇÃO ESPAÇO CULTURAL DA PARAÍBA
E
OFICINA LITERÁRIA AFRÂNIO COUTINHO
(OLAC)

civilização brasileira

EDIÇÕES FUNESC
FUNDAÇÃO ESPAÇO CULTURAL DA PARAÍBA

Copyright © 1990 da antologia *by* Eduardo F. Coutinho e Ângela Bezerra de Castro
Copyright © 1990 (dos textos) *by* autores respectivos

Capa: concepção original de Dounê

ISBN: **85-200-0070-3**

1991

Direitos desta edição reservados à
EDITORA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA S.A.
Av. Rio Branco, 99 -20.º andar Centro
20040 - Rio de Janeiro — RJ
Tel. (021) 263-2082 Telex: (21) 33798
Fax: (021) 263-6112
e às
EDIÇÕES FUNESC
FUNDAÇÃO ESPAÇO CULTURAL DA PARAÍBA
Av. Presidente Kennedy, s/n
58043 João Pessoa, Pb
Tel. (083) 244-1360

Impresso no Brasil
Printed in Brazil

Coleção Fortuna Crítica

Esta coleção visa proporcionar ao estudioso de Letras os textos críticos mais significativos, devidos a críticos nacionais e estrangeiros, acerca de escritores brasileiros.

Procura incluir artigos e estudos de várias épocas, objetivando fornecer um panorama da fortuna crítica desses autores. Os trabalhos transcritos são originários de livros, revistas e jornais, na maioria dos casos de difícil localização ou acesso.

O material constante dos volumes da coleção, em geral, provém do acervo bibliográfico e dos arquivos da Oficina Literária Afrânio Coutinho (OLAC), instituição cultural sediada no Rio de Janeiro.

O critério predominante de escolha é o da qualidade crítica. Em seguida, o valor histórico e os aspectos documental e de depoimento.

Em geral, o volume abrange uma parte introdutória, compreendendo uma nota preliminar, que localiza o autor na história literária, cronologia e bibliografias ativa e passiva. Em seguida, uma seção de depoimentos, do autor ou sobre ele, reportagens biográficas.

Uma segunda seção dedica-se a reproduzir ensaios de caráter geral, e uma terceira, estudos de caráter específico, sobre livros ou aspectos parciais. Com ligeiras variantes conforme o escritor encarado, é este o plano geral de cada volume.

Acredita o diretor da coleção que ela será de extrema utilidade, sobretudo aos estudantes de Letras de nossas universidades. Através dos juízos de seus críticos, é a própria literatura brasileira que nos mostra os trabalhos reunidos, sem falar de uma evolução crítica, tanto do ponto de vista dos princípios quanto no aspecto metodológico.

Sumário

Nota Preliminar, 15
Cronologia: Vida e Obra, 19
Bibliografia Ativa, 23
Bibliografia Passiva (Seleção), 25

PRIMEIRA PARTE: Entrevistas e Depoimentos, 45

Pranto por José Lins do Rego Cavalcanti, 47
Thiago de Mello

Zelins (Carta), 51
Graciliano Ramos

"A terra é quem manda em meus romances", 52
Clóvis de Gusmão (Reportagem)

"Foi a Velha Totônia quem me ensinou a contar histórias", 57
Francisco de Assis Barbosa (Reportagem)

Homenagem a José Lins do Rego, 68
Jorge Amado

O contador de histórias, 70
José Américo de Almeida

Sois um tema literário e humano bastante complexo, 76
Austregésilo de Athayde

Recordando José Lins do Rego, 93
Gilberto Freyre

O mistério, 109
Juarez da Gama Batista

José Lins do Rego, futebol e vida: a emoção flamengo, 117
Edilberto Coutinho

SEGUNDA PARTE: **Estudos de Caráter Geral, 125**

O espelho das águas, 127
Afonso Arinos de Melo Franco

Zé Lins, 133
Tristão de Athayde

O ensaísta José Lins do Rego, 138
Ledo Ivo

José Lins do Rego e a cultura brasileira, 155
Bernardo Gersen

Memória, primitivismo e regionalismo, 183
José Aderaldo Castello

Língua e estilo de José Lins do Rego, 190
Peregrino Jr.

José Lins do Rego: trajetória de uma obra, 208
Neroaldo Pontes de Azevedo

TERCEIRA PARTE: Abordagens Específicas, 225

Menino de engenho, 227
João Ribeiro

Origens e significado de *Menino de engenho*, 230
José Aderaldo Castello

Menino de engenho: 40 anos, 238
Rachel de Queiroz

Introdução a *Doidinho*, 242
Rolando Morel Pinto

Narradores da escuta (José Lins do Rego e José María Arguedas), 252
Márgara Russotto

Bangüê, 262
Eugênio Gomes

Tradições em decadência, 267
José Carlos Garbuglio

O romance político do Recife, 278
Virgínius da Gama e Melo

O negro tinha caráter como o diabo!, 286
Manuel Cavalcanti Proença

Usina, 305
Jayme de Barros

Ciclo da Cana-de-Açúcar, 310
Manuel Bandeira

Permanência de *Usina*, 312
Hélio Pólvora

Pureza, 316
Octávio Tarqüínio de Souza

Pureza, 321
Lúcia Miguel Pereira

Pedra Bonita, 324
João Gaspar Simões

Pedra Bonita, 330
Paulo Rónai

A legitimação do popular no processo narrativo de *Pedra Bonita* e *Cangaceiros*, 338
Sônia Lúcia Ramalho de Farias Bronzeado

Riacho Doce, 353
Mário de Andrade

José Lins do Rego fala sobre seu novo romance, 357
Aurélio Buarque de Hollanda

Riacho Doce, 361
Wilson de Lousada

O novo romance de José Lins do Rego, 365
Olívio Montenegro

Reflexões à margem de *Água-Mãe*, 371
Roberto Alvim Corrêa

Um romance de José Lins do Rego, 379
Manuel Anselmo

O brasileiríssimo José Lins do Rego, 386
Otto Maria Carpeaux

Um romancista da decadência, 392
Antonio Cândido

José Lins do Rego, 398
Franklin M. Thompson

A obra de José Lins do Rego, 408
Sérgio Milliet

A presença de Cassandra, 415
Heloísa Toller Gomes

A relação arte/realidade em *Fogo morto*, 430
Eduardo F. Coutinho

O fabuloso Lins do Rego, 441
Rachel de Queiroz

O desafio de *Eurídice*, 445
Hélio Pólvora

"O romancista é rival de Deus", 449
Diva de Múcio Teixeira (Entrevista)

Vitória de um estilo, 452
Temístocles Linhares

O romance do cangaço, 456
Manuel Diégues Jr.

Cangaceiros, 460
Dante Costa

Autobiografia e ficção, 464
Brito Broca

Dois meninos, 469
Osmar Pimentel

Nota Preliminar

Autor de vasta produção — além de doze romances, diversos livros de ensaios, crônicas, relatos de viagem, um livro de literatura infantil e um de memórias —, José Lins do Rego é considerado pela crítica um dos principais representantes da ficção brasileira dos anos 30, e sua obra tem sido vista freqüentemente como a expressão artística mais cabal dos ideais alimentados pelos integrantes do grupo regionalista do Recife, que se reuniu, a partir de 1926, em torno de Gilberto Freyre.

Entretanto, se a obra de Zé Lins, e particularmente a romanesca — seu filão mais significativo —, é sem dúvida uma obra regionalista, sobretudo pela relação que nela se estabelece entre os personagens e o *tellus*, o autor transcende com freqüência os moldes do Regionalismo tradicional ao erigir o homem como eixo de sua narrativa. O contexto específico que caracteriza o regional (a várzea do Paraíba, no Ciclo da Cana-de-Açúcar, e o sertão, no Ciclo do Cangaço, Misticismo e Seca) tem presença marcante na maioria de seus romances, mas é quase sempre enfocado através da figura humana. É esta, não a paisagem, que domina em sua obra: personagens que, embora típicos representantes do *locus* de onde emergem, são dotados de uma dimensão que extrapola a mera contingência, seres cuja problemática, sem deixar de estar enraizada no húmus do solo de origem, é também de ordem existencial, humana, universal (vejam-se, por exemplo, os protagonistas de *Fogo morto*, dentre os quais o próprio Capi-

tão Vitorino, tipo inclusive caricatural, mas que ultrapassa sua tipicidade pelo extraordinário sentido humano de que é dotado).

Mas o regionalismo de Zé Lins, tão significativo em sua obra, não pode ser bem compreendido se visto independentemente de outro aspecto, não menos relevante, que se acha na base de seu universo ficcional — o memorialismo. Nascido e criado no engenho do avô, portanto também menino de engenho, como o Carlos de Melo, protagonista de vários de seus romances, Zé Lins recria em suas primeiras obras e mais tarde em *Fogo morto* — naquelas que integram o chamado Ciclo da Cana-de-Açúcar — o mundo de sua infância, fornecendo ao leitor um amplo painel da sociedade rural açucareira do Nordeste através da memória de experiências vividas, agora filtradas pela óptica do artista. Assim, o Nordeste açucareiro aparece em suas obras não como uma região descrita a distância, à maneira da ficção naturalista, mas como um mundo vivo e dinâmico, revelado em todas as suas contradições pela pena de alguém que o carrega nas veias.

Na condição de lembranças, ainda que conscientemente desrealizadas pelo autor no processo de recriação artística, os fatos narrados por Zé Lins nos romances do Ciclo da Cana — os que mais público tiveram e ainda hoje têm, como atestam suas constantes reedições — são-no feitos em um tom lírico, nostálgico, por vezes acentuadamente poético, que nem sempre foi apreciado pela crítica. Contudo, é forçoso reconhecer que em momento algum de seus relatos este tom foi usado como atenuante para a crueza das situações apresentadas. Os romances do Ciclo da Cana constituem uma espécie de radiografia da realidade nordestina em um momento de crise — o da passagem da economia mercantil, de ranço colonial, para a pré-capitalista —, e os fatos e episódios que compõem esse quadro de decadência são explorados em sua máxima tensão. Daí a visualidade tão flagrante nas cenas relatadas por Zé Lins e a dramaticidade de certas passagens, que constituem momentos antológicos (cf. a cena da invasão do engenho de S. Lula pelo Capitão Antônio Silvino em *Fogo morto*).

Decorrência também do memorialismo, que o faz deixar fluir a pena ao influxo das recordações, e do regionalismo, que o leva a valorizar o linguajar da terra, José Lins escreve seus romances em estilo coloquial e escorreito, que muito o aproxima do falar dos velhos contadores de histórias, com quem, aliás, declara haver aprendido a narrar. Seu estilo é direto, simples, eivado de termos e construções locais, e por vezes até infrator das normas gramaticais vigentes, para horror dos castiços que contra ele se pronunciaram. Mas, se a estes

senhores o estilo de Zé Lins causou alguma espécie, para outros, críticos e leitores, é nele justamente que reside o segredo do fascínio que a obra exerceu e continua exercendo ainda hoje. Sua técnica, assim como o estilo, é ágil, calcada na ação, livre de entraves e de adiposidades, marcada por um fluxo constante, espontâneo, que só os verdadeiros *conteurs*, de *As mil e uma noites* aos nossos dias, souberam tão bem empregar.

O Ciclo da Cana-de-Açúcar, espécie de saga de um momento crucial da vida não só nordestina, mas brasileira em geral, composto de cinco romances que culminam com *Fogo morto*, a obra-prima do autor e síntese temporã dos anteriores, é a face mais conhecida e apreciada da produção de Zé Lins, mas a importância dos outros romances no conjunto de sua obra não pode absolutamente ser negligenciada. O veio regionalista presente no Ciclo, responsável por fazer do autor um dos mais expressivos representantes desta tendência no panorama do Modernismo brasileiro, completa-se ainda com mais dois romances, *Pedra Bonita* e *Cangaceiros*, que, situados no sertão, constituem um novo ciclo, designado de "Cangaço, Misticismo e Seca". Mas, além desses, há outros que, embora não pertençam a nenhum dos dois ciclos mencionados, a eles relacionam-se de maneira indireta e acham-se permeados de elementos sem dúvida também regionalistas (*O Moleque Ricardo* e *Pureza*). Os demais são obras independentes, marcadas até por certo experimentalismo (cf. a ênfase sobre a análise psicológica em *Eurídice*), mas não menos reveladores da visão de mundo zeliniana.

A fortuna crítica de Zé Lins, como era de se esperar de obra tão significativa e volumosa, é bastante extensa, incluindo desde breves resenhas críticas, surgidas após a publicação de cada romance, até livros, teses universitárias e ensaios substanciais, que variam no sentido da apreciação, oscilando do tom apologético a outro de teor restritivo. Na presente antologia, optamos por uma amostragem dessa crítica em momentos distintos de sua evolução, procurando representá-la em tantas de suas facetas quanto possível. Do ponto de vista da estruturação, o volume divide-se em três partes: a primeira composta de entrevistas e depoimentos; a segunda de trabalhos referentes à obra como um todo; e a terceira de estudos específicos sobre cada um dos romances do autor e de seu livro de memórias, *Meus verdes anos*. Em cada uma dessas partes, no entanto, a disposição dos trabalhos obedece o mais rigorosamente possível à ordem cronológica de publicação. A bibliografia ativa, ao incluir a relação das datas

de todas as reedições de cada obra, visa a fornecer um perfil da popularidade destas, e a bibliografia passiva, seletiva mas bem atualizada, pretende erguer-se como auxílio indispensável para o futuro pesquisador ou estudioso do mundo que Lins do Rego nos doou.

Eduardo F. Coutinho

CRONOLOGIA: VIDA E OBRA

1901 — Nasce José Lins do Rego Cavalcanti, a 3 de junho, no Engenho Corredor, na Vila do Pilar, Estado da Paraíba, filho de João do Rego Cavalcanti e Amélia do Rego Cavalcanti. Morre sua mãe, e o pai afasta-se para viver no Engenho Camará.

1909 — Falece sua tia Maria, uma segunda mãe. Matricula-se no Internato Nossa Senhora do Carmo, de Itabaiana (o colégio do Professor Maciel), onde estuda durante três anos.

1912 — Transfere-se para o Colégio Diocesano Pio X, dos Irmãos Maristas, na cidade da Paraíba (atual João Pessoa). Publica artigo sobre Joaquim Nabuco na *Revista Pio X*.

1915 — Muda-se para Recife, onde cursa o Instituto Carneiro Leão e o Ginásio Pernambucano.

1916 — Lê *O Ateneu*, que irá influenciá-lo mais tarde na criação de *Doidinho*.

1918 — Lê Machado de Assis e publica artigo sobre Rui Barbosa. Conhece Olívio Montenegro, que lhe revela Stendhal e Rousseau.

1919 — Matricula-se na Faculdade de Direito de Recife.

1920 — Torna-se amigo de José Américo de Almeida, Osório Borba e Luís Delgado. Edita uma coluna literária no *Diário do Estado*, com o título "Ligeiros Traços".

1923 — Conclui o Curso de Direito e conhece Gilberto Freyre, recém-chegado da Europa, depois de estudos universitá-

rios nos Estados Unidos. Funda, com Osório Borba, Olívio Montenegro e Gilberto Freyre, o semanário *Dom Casmurro*. Conhece Filomena Massa (Naná), de quem fica noivo.

1924 — Casa-se com Filomena Massa, com quem terá três filhas: Maria Elizabeth, Maria da Glória e Maria Cristina.

1925 — Muda-se para Manhuaçu, Minas Gerais, para exercer o cargo de promotor público. Lê Hardy e Proust.

1926 — Transfere-se para Maceió, Alagoas, onde exerce a função de Fiscal de Bancos. Faz-se amigo de Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz, Jorge de Lima, Aurélio Buarque de Hollanda e Valdemar Cavalcanti. Sugere a Jorge de Lima o tema para "Essa Nêga Fulô".

1932 — Publica *Menino de engenho*, seu primeiro romance, com o qual obtém o Prêmio da Fundação Graça Aranha.

1933 — Escreve e vê editado *Doidinho*.

1934 — Conhece José Olympio e lança seu terceiro romance, *Bangüê*.

1935 — Muda-se para o Rio de Janeiro, onde exerce o cargo de Fiscal do Imposto de Consumo e passa a colaborar em jornais como *O Globo*, *Diários Associados* e *Jornal dos Esportes*. Publica *O Moleque Ricardo*.

1936 — Escreve e publica *Histórias da Velha Totônia* (literatura infantil) e o romance *Usina*.

1937 — Publica *Pureza*.

1938 — Publica *Pedra Bonita*. *O Moleque Ricardo* é traduzido na União Soviética.

1939 — Publica *Riacho Doce*.

1940 — O romance *Pureza* é filmado por Chianca de Garcia. Trata-se da primeira versão cinematográfica de obra de Zé Lins.

1941 — Recebe, com o lançamento de *Água-Mãe*, o Prêmio da Sociedade Felipe de Oliveira.

1943 — Publica *Gordos e magros* (ensaios) e *Fogo morto*, romance considerado pela maioria da crítica como sua obra-prima.

1944 — Em missão oficial do Itamarati, visita a Argentina e o Uruguai, onde profere diversas conferências. Publica *Pedro Américo* (conferências).

1946 — Publica *Conferências do Prata* e *Poesia e vida* (crônicas). Traduzem-se, na Argentina, *Menino de engenho* e *Bangüê*.

1947 — Com a publicação de *Eurídice*, obtém o Prêmio Fábio Prado. Traduzem-se, na Argentina, *Pedra Bonita* e *Fogo morto*.

1950 — Viaja à Europa a convite do governo francês. *Pureza* é traduzido na Inglaterra.

1951 — Retorna à Europa como delegado da Confederação Brasileira de Desportos. Preside a Delegação de Futebol que vai ao Peru.

1952 — Começa a publicar, em folhetim, na revista *O Cruzeiro*, seu romance *Cangaceiros*, com ilustrações de Cândido Portinari. Publica *Homens, seres e coisas* (ensaios) e *Bota de sete léguas* (impressões da Europa).

1953 — *Cangaceiros* é publicado em volume. Lança *O homem e a casa* (ensaio). *Menino de engenho* é traduzido na França e na Alemanha, nesta última junto com *O Moleque Ricardo* e *Bangüê*.

1954 — Desejando ir aos Estados Unidos visitar uma filha, tem o visto do passaporte negado pelo Departamento de Estado. Viaja à Europa mais uma vez.

1955 — Volta à Europa e vai conhecer a Grécia. É eleito, a 15 de setembro, para a Academia Brasileira de Letras, como sucessor do Ministro Ataulfo de Paiva, na cadeira nº 25.

1956 — Faz nova viagem à Europa, permanecendo algum tempo na Grécia. A 15 de dezembro, empossa-se na Academia Brasileira de Letras, sendo recebido por Austregésilo de Athayde. Publica *Meus verdes anos* (memórias). *Cangaceiros* é traduzido na França, e *Fogo morto* na Itália.

1957 — Publica *Gregos e troianos* (crônicas de viagem) e *Presença do Nordeste na literatura brasileira*. *Cangaceiros* é traduzido na Espanha. A 12 de setembro, falece, de cirrose hepática, no Rio de Janeiro. Seu corpo é exposto em câmara-ardente na Academia e sepultado no Cemitério São João Batista.

1958 — É publicado, em edição póstuma, *O vulcão e a fonte* (crônicas). *Cangaceiros* é traduzido na Alemanha.

1960 — *Cangaceiros* é traduzido na União Soviética.

1966 — *Menino de engenho, Doidinho* e *Bangüê* são traduzidos nos Estados Unidos. Surge a versão cinematográfica de *Menino de engenho*, dirigida por Walter Lima Jr.

1972 — *Menino de engenho* é traduzido na Coréia.

1976 — Sai publicado, em 2 volumes, pela Editora Nova Aguilar, *José Lins do Rego: ficção completa*. Surge a versão cinematográfica de *Fogo morto*, dirigida por Marcos Farias.

Bibliografia Ativa

Menino de engenho. Rio de Janeiro, Anderson Eds., 1932. Reedições: José Olympio 1934, 1938, 1943, 1947, 1956, 1960, 1965, 1966, (2 eds.), 1967, 1968 (2 eds.), 1969, 1970, 1971, 1972 (2 eds.), 1973, 1974, 1976 (2 eds.), 1977 (2 eds.), 1978, 1979 (2 eds.), 1980 (2 eds.), 1981, 1982, 1983; Nova Fronteira 1984, 1985 (2 eds.), 1986 (3 eds.), 1987 (2 eds.), 1988; José Olympio 1989 (3 eds.).

Doidinho. Rio de Janeiro, Ariel Ed., 1933. Reedições: José Olympio 1935, 1937, 1943, 1947, 1956, 1960, 1965, 1969, 1971, 1972, 1974, 1975, 1976, 1977 (2 eds.), 1978, 1979 (2 eds.), 1980, 1981, 1982 (3 eds.), 1983; Nova Fronteira 1984, 1986, 1987; José Olympio 1989.

Bangüê. Rio de Janeiro, José Olympio, 1934. Reedições: 1943, 1947, 1956, 1960, 1966, 1969, 1972, 1976, 1978, 1979, 1980, 1982; Nova Fronteira 1984.

O Moleque Ricardo. Rio de Janeiro, José Olympio, 1935. Reedições: 1936, 1940, 1949, 1956, 1961, 1966, 1971, 1973, 1976, 1978 (2 eds.), 1980, 1981, 1982; Nova Fronteira 1984, 1988.

Usina. Rio de Janeiro, José Olympio, 1936. Reedições: 1940, 1949, 1956, 1961, 1967, 1973, 1979 (2 eds.), 1980, 1982; Nova Fronteira 1985.

Histórias da Velha Totônia. Rio de Janeiro, José Olympio, 1936.

Pureza. Rio de Janeiro, José Olympio, 1937. Reedições: 1940, 1943, 1948, 1956, 1961, 1968, 1976, 1980 (2 eds.), 1982; Nova Fronteira 1985.

Pedra Bonita. Rio de Janeiro, José Olympio, 1938. Reedições: 1939, 1943, 1947, 1956, 1961, 1968, 1973, 1976, 1979, 1980; Nova Fronteira 1986.

Riacho Doce. Rio de Janeiro, José Olympio, 1939. Reedições: 1944, 1956, 1961, 1968, 1980 (2 eds.); Nova Fronteira 1987.

Água-Mãe. Rio de Janeiro, José Olympio, 1941. Reedições: 1942, 1948, 1956, 1961, 1970, 1974, 1976, 1980 (2 eds.); Nova Fronteira 1988.

Fogo morto. Rio de Janeiro, José Olympio, 1943. Reedições: 1944, 1950, 1956, 1961, 1965, 1968 (2 eds.), 1969, 1970, 1971, 1972 (2 eds.), 1973, 1974, 1976, 1977, 1978, 1980 (2 eds.), 1982 (4 eds.), 1983; Nova Fronteira 1984, 1986, 1987 (3 eds.), 1988; José Olympio 1989.

Gordos e magros. Rio de Janeiro, Casa do Estudante do Brasil, 1943.

Pedro Américo. Rio de Janeiro, Casa do Estudante do Brasil, 1944.

Conferências no Prata. Rio de Janeiro, Casa do Estudante do Brasil, 1946.

Poesia e vida. Rio de Janeiro, Ed. Universal, 1946.

Eurídice. Rio de Janeiro, José Olympio, 1947. Reedições: 1947, 1948, 1956, 1961, 1971, 1980 (2 eds.); Nova Fronteira 1986.

Homens, seres e coisas. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, 1952.

Bota de sete léguas. Rio de Janeiro, Ed. A Noite, 1952.

Cangaceiros. Rio de Janeiro, José Olympio, 1953. Reedições: 1956, 1961, 1970, 1973, 1976, 1980 (2 eds.), 1982.

Meus verdes anos. Rio de Janeiro, José Olympio, 1956. Reedições: 1957, 1980 (2 eds.).

Gregos e troianos. Rio de Janeiro, Bloch Eds., 1957.

Presença do Nordeste na literatura. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, 1957.

O vulcão e a fonte. Rio de Janeiro, Ed. O Cruzeiro, 1958.

José Lins do Rego: ficção completa. 2 vols. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1976.

Bibliografia Passiva
(Seleção)

ABDALA JR., Benjamin, org. *José Lins do Rego*. São Paulo, Abril Educação, 1982. Série "Literatura Comentada".

ADONIAS FILHO. *José Lins do Rego. Última Hora*, Rio de Janeiro, 27 set. 1977.

_____. Sertão dos cangaceiros. In: _____. *Modernos ficcionistas brasileiros*. Rio de Janeiro, Ed. O Cruzeiro, 1958, p. 38-45.

ALENCAR, Miriam. *Fogo morto*: visão dramática de um mundo em decadência. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 nov. 1976 (Supl. Lit.).

ALMEIDA, José Américo de. O contador de histórias. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 12 out. 1957. Repr. em _____. *Sem me rir sem chorar*. João Pessoa, A União, 1984, p. 83-88.

ALMEIDA, José Maurício Gomes de. José Lins do Rego e o "ciclo da cana". In: _____. *A tradição regionalista no romance brasileiro*. Rio de Janeiro, Achiamé, 1981, p. 183-216.

ÁLVAREZ, Reinaldo V. A morte de Eurídice. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 13 maio 1986.

ALVES, Ieda M. O vocabulário da casa-de-açúcar nas obras de José Lins do Rego. ALFA: *Revista de Lingüística, 25*: 5-14 (1981).

AMADO, Jorge. O menino de engenho. *Para Todos*, Rio de Janeiro, (33-34), set./out. 1957.

ANDRADE, Almir de. José Lins do Rego — o romance e o romancista. In: _____. *Aspectos da cultura brasileira.* Rio de Janeiro, Schmidt, 1939, p. 100-07 e 121-35.

_____. Três romances. *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, 7 (8): 237, maio 1938.

ANDRADE, Carlos Drummond de. José Lins. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 15 set. 1957. Repr. em REGO, José Lins do. *Menino de engenho.* 17ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1972.

ANDRADE, Mário de. *Fogo morto. Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 25 jan. 1944. Repr. em _____. *O empalhador de passarinho.* São Paulo, Martins, 1946, p. 247-50; e em REGO, José Lins do. *Fogo morto.* 20ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1980.

_____. *Pedra Bonita. Jornal do Commércio*, Recife, 2 nov. 1938.

_____. Repetição e música. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 19 nov. 1939. Repr. em _____. *O empalhador de passarinho.* São Paulo, Martins, 1946, p. 123-27.

_____. *Riacho Doce. Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 12 nov. 1939. Repr. em _____. *O empalhador de passarinho.* São Paulo, Martins, 1946, p. 119-22; e em REGO, José Lins do. *Riacho Doce.* 3ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1956.

ANDRADE, Oswald de. Uma carreira de romancista. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 1947.

ANDRADE, Rodrigo Mello Franco de. A *Usina* e a invasão dos nortistas. *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, 5 (11): 286, ago. 1936.

ANSELMO, Manuel. Um romance de José Lins do Rego. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 19 abr. 1942. Repr. em _____. *Família literária luso-brasileira.* Rio de Janeiro, José Olympio, 1943, p. 203-11.

ANTUNES, M. Três romances de José Lins do Rego. *Brotéria*, Lisboa, 6 dez. 1953.

ARAGÃO, José Guilherme de. Espaço e tempo em José Lins do Rego. In: _____. *Fronteiras da criação.* Rio de Janeiro, José Olympio, 1959, p. 37-41.

ATHAYDE, Austregésilo de. Sois um tema literário e humano bastante complexo — Discurso de Recepção. In: REGO, José Lins do & ATHAYDE, Austregésilo de. *Discursos de posse e recepção na Academia Brasileira de Letras.* Rio de Janeiro, José Olympio, 1957, p. 49-95. Repr. em COUTINHO, Edilberto. *O romance do açúcar.* Rio de Janeiro, José Olympio, 1980, p. 57-73.

ATHAYDE, Tristão de. Zé Lins. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 29 set. 1957 e *Folha da Manhã*, São Paulo, 29 set. 1957. Repr. em _____. *Companheiros de viagem*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1971, p. 110-14; e em REGO, José Lins do. *Menino de engenho*. 17ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1972.

AZEVEDO, Neroaldo Pontes de. *José Lins do Rego: trajetória de uma obra*. João Pessoa, Fundação Espaço Cultural da Paraíba, 1987. 15 p.

BANDEIRA, Manuel. Na Academia. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 dez. 1956 (Supl. Lit.).

_____. Ciclo da Cana-de-Açúcar. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 1936.

_____. José Lins do Rego. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 set. 1957 (Supl. Lit.).

BARBOSA, Francisco de Assis. Foi a velha Totônia quem me ensinou a contar histórias (Reportagem). *Diretrizes*, Rio de Janeiro, (78): 34-35, 18 dez. 1941.

BARRETO, Plínio. *Fogo morto*. In: _____. *Páginas avulsas*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1958, p. 207-17.

BARROS, Jayme de. O drama econômico do romance. In: _____. *Espelho dos livros*. Rio de Janeiro, José Olympio, *1936, p. 101-15 (1.ª série)*.

_____. *Pedra Bonita. Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 25 jul. 1938.

_____. *Usina. Estado da Bahia*, Salvador, 1936.

BARROSO, Juarez. José Lins do Rego, o cantador do sertão. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 3 nov. 1973.

BASTIDE, Roger. L'enraciné et le déraciné. *Mercuriale*, Paris, fev. 1962.

_____. José Lins do Rego, jornalista. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 13 jan. 1946.

BATISTA, Juarez da Gama. O homem do seu destino. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10 set. 1977 (Cad. Livro, p. 5).

_____. *José Lins do Rego: as fontes da solidão*. João Pessoa, Tipografia Chaves, 1975.

_____. O mistério. In: _____. *José Américo: retratos e perfis*. João Pessoa. A União, 1979, p. 77-87, (1ª ed. 1965).

_____. *Sentido do trágico em José Lins do Rego*. João Pessoa, Tipografia Chaves, 1973. 22 p.

BENEVELLO, Rosa Virgínia Bonfim Coimbra. A pertinência da verossimilhança em *Fogo morto*. Dissertação de Mestrado, PUC-RJ, 1975. Mimeo.

BESOUCHET, Lídia & FREITAS, Newton de. José Lins do Rego. *Literatura del Brasil*. Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1946, p. 123-30.
BEZERRA, Alcides. O romancista da Várzea do Paraíba. *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, *5* (2): 46-47, nov. 1935.
BEZERRA, João Clímaco. Renovação do romance. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 14 abr. 1957.
BLOEM, Rui. *Fogo morto* e o drama rural brasileiro. In: _____. *Palmeiras no litoral*. São Paulo, Martins, 1945, p. 80-83.
BORBA, Osório. Assu e Pedra Bonita. *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, 7 (12): 339, set. 1938.
_____. *Doidinho*. *Leitura*, Rio de Janeiro, *15* (4): 33-34, out. 1957. Repr. em _____. *A comédia literária*. Rio de Janeiro, Alba, 1941, p. 230-35.
_____. Lins do Rego panfletário político. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 27 e 28 set. 1957.
BOSI, Alfredo. Introdução a *Fogo morto*. In: REGO, José Lins do. *Fogo morto*. 6ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1965.
_____. José Lins do Rego. In: _____. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo, Cultrix, 1970, p. 446-50.
BROCA, Brito. Autobiografia e ficção. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 7 jul. 1956.
BRONZEADO, Sonia Lúcia Ramalho de Farias. O messianismo e o cangaço na ficção nordestina: análise dos romances *Pedra Bonita* e *Cangaceiros*, de José Lins do Rego, e *A pedra do reino*, de Ariano Suassuna. 2 vols. Tese de Doutorado, PUC-RJ, 1986. Mimeo.
BRUNO, Haroldo. José Lins do Rego, romancista do Nordeste. In: _____. *Estudos de literatura brasileira*. Rio de Janeiro, *O Cruzeiro*, 1957, p. 135-48.
CALMON, Pedro. O Sr. José Lins do Rego é a favor do samba. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 9 jul. 1939.
CAMPOMIZZI FILHO. A *Usina* de José Lins. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 14 jan. 1986.
CAMPOS, Paulo Mendes. A paixão destemperada. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 set. 1987.
CAMPOS, Renato C. José Lins do Rego, o sexo e a loucura. *Jornal do Commércio*, Recife, 29 jun. 1963. Repr. em *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 21 ago. 1965 (Supl. Lit.).
_____. O personagem, a realidade, o mundo mágico do romancista. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 2 fev. 1958.

CÂNDIDO, Antônio. A compreensão da realidade. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 28 dez. 1957 (Supl. Lit.).

_____. *Água-Mãe* e *Fogo morto*. *Jornal do Commércio*, Recife, 2 dez. 1962.

_____. Descaminho e decadência. In: REGO, José Lins do. *Fogo morto*. 7ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1968.

_____. Um romancista da decadência. In: _____. *Brigada ligeira*. São Paulo, Martins, 1945, p. 63-70.

CARDOSO, Lúcio. Confissões de José Lins do Rego: a Academia para mim talvez seja uma capitulação. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, 22 dez. 1956.

CARNEIRO, Edison. *Gordos e magros*. *Diretrizes*, Rio de Janeiro, *5* (138): 15, 18 fev. 1943.

CARNEIRO, J. Fernando. *Pedra Bonita*. *Diário de Pernambuco*, Recife, 3 jul. 1938.

CARNEIRO, Pde. F. Domingues. *Usina*. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 1936.

CARPEAUX, Otto Maria. O brasileiríssimo José Lins do Rego. Prefácio a *Fogo morto*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1943, p. 7-13. Repr. em LINS, Álvaro, CARPEAUX, Otto Maria & THOMPSON, Franklin. *José Lins do Rego*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, 1952, p. 14-22; e em CARPEAUX, Otto Maria. *Reflexo e realidade*. Rio de Janeiro, Ed. Fontana, 1977, p. 229-34.

_____. Contador de histórias. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, *1* (33), 21 set. 1957.

_____. José Lins do Rego. *Jornal de Letras*, Rio de Janeiro, set. 1957 e *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 13 set. 1957.

CARVALHO, José Cândido de. O Rei José. In: REGO, José Lins do. *Menino de engenho*. 17ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1972.

CASTELLO, José Aderaldo. *Doidinho* — Ciclo da Cana-de-Açúcar. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 14 fev. 1959.

_____. *Fogo morto* — Ciclo da Cana-de-Açúcar. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 14 mar. 1959 (Supl. Lit.).

_____. *José Lins do Rego — Modernismo e Regionalismo*. São Paulo, EDART, 1961, 210 p.

_____. Memória e regionalismo. In: REGO, José Lins do. *Romances reunidos e ilustrados (Menino de engenho, Doidinho* e *Banguê*). Rio de Janeiro, José Olympio, 1960, p. XIV-LXVII.

_____. Origens e significado de *Menino de engenho*. In: REGO, José Lins do. *Menino de engenho*. 17ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1972.

_____. *Usina* — Ciclo da Cana-de-Açúcar. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 11 abr. 1959.

CASTRO, Oscar de Oliveira. *José Lins do Rego (Depoimento do amigo)*. João Pessoa, A União, 1962. Repr. em MARTINS, Eduardo. *José Lins do Rego — o homem e a obra*. João Pessoa, Secretaria de Educação e Cultura do Estado da Paraíba, 1980, p. 109-26.

CAVALCANTI, Di. Zé Lins. *Para Todos*, Rio de Janeiro, nº 33-34, set./out. 1957.

CAVALCANTI, Freitas de. Sobre um romance que ainda não acabou. *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, *3* (4): 99, jan. 1934.

CAVALCANTI, Maria Luiza. No roteiro do *Menino de engenho*. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 23 jan. 1963.

CAVALCANTI, Rui. José Lins do Rego e o romance brasileiro. *Correio de Notícias*, São Paulo, 9 abr. 1938.

CAVALCANTI, Povina. *Pedra Bonita*, o último romance do Sr. José Lins do Rego. *A Nação*, Rio de Janeiro, 27 maio 1938.

CAVALCANTI, Valdemar. *Bangüê*, de José Lins do Rego. *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, *3* (10): 266-67, jul. 1934.

_____. José Lins em boa forma. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 8 nov. 1953.

_____. José Lins do Rego cronista. In: _____. *Jornal Literário*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1960, p. 237-47.

_____. Lembranças de José Lins do Rego I a VI. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 10/24 set., 8/22 out., 5/19 nov. 1960.

_____. *Menino de engenho*. *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, *1* (9): 19 jun. 1932.

CAVALHEIRO, Edgar. *Testamento de uma geração* (Inquérito). Porto Alegre, Globo, 1944.

CENDRAS, Blaise. La voix du sang. In: REGO, José Lins do. *L'enfant de la plantation*. Paris, Deux Rives, 1953. Repr. em _____. *Etc.... etc... (hum livro 100% brasileiro)*, org. Alexandre Eulálio Pimenta da Cunha. São Paulo, Perspectiva, 1976, p. 104-08.

CÉSAR, Guilhermino. Zé Lins e o pessimismo. *Diário de Notícias*, Porto Alegre, 20 jul. 1958. Repr. em *O Jornal*, Rio de Janeiro, 24 ago. 1958 e em *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 7 set. 1958.

CHAMBERLAIN, Bobby J. José Lins do Rego. SOLÉ, Carlos & ABREU, Maria Isabel, eds. *Latin American Writers*. 3 vols. New York, Charles Scribner's Sons, 1989. Vol. 2, p. 909-14.

CINTRA, Ismael Ângelo. Evolução narrativa em *Bangüê*. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 12 fev. 1972 (Supl. Lit.).

COELHO, Arthur. Itabayana Speaks. *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, *3* (7): 188, abr. 1934.

COELHO, Nelly Novaes. A expressão do homem na obra de José Lins do Rego. *Revista de Letras*, Assis, *4:* 116-36, 1963.

CONDÉ, João. Meu amigo Zé Lins. *In: José Lins do Rego: ficção completa*. 2 vols. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1976. Vol. 2, p. 11-15. Repr. em *Última Hora*, Rio de Janeiro, 20 mar. 1977.

_____. Notícia em torno de um poeta e um romancista. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 26 mar. 1939.

CONY, Carlos Heitor. Da arte de falar mal: José Lins do Rego. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 15 dez. 1962.

CORRÊA, Roberto Alvim. Reflexões à margem de *Água-Mãe*, de José Lins do Rego I e II. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 4/11 jan. 1942. Repr. com o título de Perenidade garantida em *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, *1* (33), 21/22 set. 1957; repr. e ampliado, com o título de José Lins do Rego em CORRÊA, Roberto Alvim. *Anteu e a crítica*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1948, p. 156-72 e em REGO, José Lins do. *Água-Mãe*. 4ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1956.

_____. Reflexões sobre o romance de José Lins do Rego: *Pedra Bonita*. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 5 jun. 1938.

COSTA, Dante. *Cangaceiros*. In: REGO, José Lins do. *Cangaceiros*. 2ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1956. Repr. em _____. *Os olhos nas mãos* (Literatura brasileira contemporânea). Rio de Janeiro, José Olympio, 1960, p. 36-39.

_____. *Eurídice*. *Cultura*, Rio de Janeiro, *1* (1): 253-54, set./dez. 1948.

_____. Notas de um leitor retardatário. *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, *6* (2): 39, nov. 1936.

COSTA, Dias da. *Doidinho*. *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, *3* (5): 134-35, fev. 1934.

COUTINHO, Edilberto. O compromisso do escritor. *A União*, João Pessoa, 6 jun. 1982 (Correio das Artes, nº 173).

_____. *Fogo morto*: 40 anos de uma obra-prima. *Fatos & Fotos Gente* Rio de Janeiro, *20* (1134): 30-31, 19 maio 1983.

_____. José Lins do Rego, futebol e vida: a emoção Flamengo. *Usina*, *1* (1): 4-6, nov. 1988 Repr. em COUTINHO, Edilberto. *Nação Rubro-Negra: Flamengo*. São Paulo, Fundação Nestlé de Cultura, 1990.

_____. José Lins do Rego, eterno menino. *Revista Brasileira de Cultura*, Rio de Janeiro, *4* (13): 35-39, jul./set. 1972.

_____. José Lins do Rego, *Menino de engenho*. In: COUTINHO, Edilberto et alii. *Erotismo no romance brasileiro: anos 30 a 60. 2ª ed. rev. Rio de Janeiro, Nórdica, 1979.*

_____. José Lins do Rego, o romancista da memória. *D. O. Leitura*, São Paulo, *6* (64): 8-9, set. 1987.

_____. Memorialismo em José Lins do Rego. In: COUTINHO, Eduardo F. et alii. *Ensaios sobre José Lins do Rego*. João Pessoa, Fundação Espaço Cultural da Paraíba, 1988, p. 25-34.

_____. *O romance do açúcar: José Lins do Rego, vida e obra*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1980, 110 p.

COUTINHO, Eduardo F. A relação arte/realidade em *Fogo morto*. In:_____ et alii. *Ensaios sobre José Lins do Rego*. João Pessoa, Fundação Espaço Cultural da Paraíba, 1968. p. 7-16.

COUTINHO, Odilon Ribeiro. *José Lins do Rego, perda e reparação*. Natal, Edição do Autor, 1961, 30 p.

CRULS, Gastão. *Menino de engenho. Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, *2* (1): 14, out. 1932.

CUNHA, Fausto. No décimo aniversário do Capitão Vitorino Carneiro da Cunha. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 22 mar. 1953 (Letras e Artes).

_____. *Fogo morto* 30 anos depois. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 6 out. 1973 (Supl. do Livro).

_____. Perspectiva histórica de *Fogo morto*. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 22 jun. 1957.

_____. Relações de tempo em *Fogo morto*. *Folha da Manhã*, São Paulo, 7 dez. 1957. Repr. em *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 9 jun. 1962 e 3 nov. 1968.

DACANAL, José Hildebrando. *Fogo morto*: ensaio de interpretação genética estrutural. In:_____. *Realismo Mágico*. Porto Alegre, Ed. Movimento, 1970.

DANTAS, Pedro. Nota sobre José Lins do Rego. In: REGO, José Lins do. *Menino de engenho*. 3ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1938. Repr. com o título de Nota: estilo e documento na obra de Lins do Rego, em *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, *1* (33), 21/22 set. 1957.

DAVID-PEYRE, Yvonne. Mythes, symboles et relations d'échec dans *Pedra Bonita*, de Lins do Rego. *Quadrant*, Montpelliers, 1968.

DIÉGUES JR., Manuel. Folclore e história. *Diário de Notícias,* Rio de Janeiro, 15 set. 1957.

_____. O Menino de engenho. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 20 out. 1957. Repr. em *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 14 set. 1959.

_____. O romance do cangaço. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 6 dez. 1953.

DUTRA, Lia Correa. *O romance brasileiro e José Lins do Rego.* Lisboa, Seara Nova, 1938. 42 p.

ELLISON, Fred P. José Lins do Rego. In: _____. *Brazil's New Novel: Four Northeastern Masters.* Berkeley, Univ. of California Press, 1954, p. 45-79.

FARIA, Octavio de. José Lins do Rego. *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, *3* (3): 61, dez. 1933. Repr. em REGO, José Lins do. *Doidinho.* 6ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1956.

FRANÇA, Paulo. O sério escritor travesso. *O Globo*, Rio de Janeiro, 5 set. 1987.

FRANCO, Afonso Arinos de Mello. O *Bangüê* e a *Usina. O Jornal,* Rio de Janeiro, 1958.

_____. Elogio de José Lins do Rego (Discurso de Posse na Academia Brasileira de Letras). *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 jul. 1958.

_____. O espelho das águas. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 22 mar. 1942.

FREITAS, José Bezerra de. José Lins do Rego. *Forma e expressão no romance brasileiro.* Rio de Janeiro, Pongetti Ed., 1947, p. 348-50.

FREITAS, Lúcio de. Capitão Vitorino Carneiro da Cunha, personagem inesquecível. *O Diário*, Belo Horizonte, 6 out. 1957.

FREYRE, Gilberto. José Lins do Rego. *Diário de Pernambuco*, Recife, 15 set. 1957. Repr. em *O Jornal*, Rio de Janeiro, 19 set. 1957.

_____. O memorialismo de José Lins do Rego. *D. Casmurro,* Rio de Janeiro, 5 nov. 1950 e *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 5 nov. 1950.

_____. Recordando José Lins do Rego. In: _____. *Vida, forma e cor.* Rio de Janeiro, José Olympio, 1962, p. 33-47.

FUSCO, Rosário. A criação e o criador. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 22 maio 1938. Repr. em _____. *Vida literária.* São Paulo, Panorama, 1940, p. 109-17 (Col. Estudos e Documentos, vol. 1).

GARBUGLIO, José Carlos. Tradições em decadência. In: _____. *Literatura e realidade brasileira.* São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1970, p. 31-42.

GERSEN, Bernardo. Carlos de Melo e o Coronel Lula. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 29 jul. 1957.

_____. José Lins do Rego e a cultura brasileira I a VI. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 22/29 set., 6/13/20/27 out. 1957. Repr. em *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 8/15/22/29 jan. e 5/12/19 fev. 1961 (2º Cad.).

GIUSTI, Roberto F. Um grande romance brasileiro: *Fogo morto*. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 7 jan. 1945.

GOMES, Eugênio. *Água-Mãe*. *Revista do Brasil*, Rio de Janeiro, *5* (45): 12-20, mar. 1942. Repr. em REGO, José Lins do. *Água-Mãe*. 6ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1970. Repr. com o título de A filosofia de *Água-Mãe* em *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 5 dez. 1960.

_____. *Bangüê*. Estado da Bahia, Salvador, 4 jul. 1934.

GOMES, Heloísa Toller. *O poder rural na ficção*. São Paulo, Ática, 1981.

GRIEGO, Agripino. *Doidinho* e *Bangüê*. In: _____. Gente nova do Brasil. Rio de Janeiro, José Olympio, 1935. p. 16-26.

GUIMARÃES, Reginaldo. Fontes folclóricas de José Lins do Rego I a IV. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 3/17/24 nov. e 8 dez. 1957.

GUSMÃO, Clóvis de. "A terra é quem manda em meus romances": reportagem. *Dom Casmurro*, Rio de Janeiro, 28 jun. 1941.

GUTEMBERG, Luiz. O menino de engenho num diálogo com a eternidade. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, *1* (33): 21/22 set. 1957.

HEMAIS, Barbara J. W. O tema da decadência em José Lins do Rego e Faulkner. Tese de Doutorado, 1975. Mimeo.

HERSEN, S. O. Fala o primeiro editor de José Lins. *Leitura*, Rio de Janeiro, *15* (4), out. 1957.

HOLLANDA, Aurélio Buarque de. Alguns aspectos da obra de José Lins do Rego. In: REGO, José Lins do. *Pedra Bonita*. 5ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1956.

_____. José Lins do Rego fala sobre seu novo romance. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 1939.

_____. Sobre algumas acusações à obra de José Lins do Rego. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 12 mar. 1939.

_____. 25º aniversário da publicação de *Fogo morto*. *Revista ABL*, *68* (115): 67-71, jan.-jun. 1968.

HULET, Claude. José Lins do Rego. In: _____. *Brazilian Literature 3: 1920-1960, Modernism*. Washington, DC, Georgetown Univ. Press, 1975, p. 271-82.

INOJOSA, Joaquim. Exposição Lins do Rego. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 11 dez. 1981.

_____. O vigilante da tarde. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 4 jun. 1982.

IVO, Ledo. Anos de aprendizagem de José Lins do Rego (Reportagem). *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, *1* (33), 6 dez. 1956.

_____. O ensaísta José Lins do Rego. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 2 set. 1957. Repr. em REGO, José Lins do. *O vulcão e a fonte*. Rio de Janeiro, Ed. O Cruzeiro, 1958, p. 9-36; e em IVO, Ledo. *Poesia observada*. São Paulo, Duas Cidades, 1978, p. 150-71.

_____. *Meus verdes anos*. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 8 dez. 1956.

_____. *Pedra Bonita*. Manchete, Rio de Janeiro, *21* (1142): 107-113, 11 ago. 1973.

JARDIM, Luís. Memória e ficção. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 28 dez. 1957 (Supl. Lit.).

JUNQUEIRA, Ivan. Lins do Rego ensaísta. In:_____, org. *Dias idos e vividos*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981, p. 18-30.

JURANDIR, Dalcídio. *Nota sobre Pedra Bonita. Estado do Pará*, Belém, 14 maio 1938.

JUREMA, Aderbal. Histórias de cangaceiros. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 24 jan. 1954.

_____. O romancista da cana-de-açúcar. *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, 6 (3): 72, dez. 1936.

KORDON, Bernardo. José Lins do Rego. *Vanguardia*, Buenos Aires, 6 dez. 1939.

LABRADOR RUÍZ, Enrique. Lins do Rego. *Alerta*, La Habana, 1º jul. 1957.

LACERDA, Carlos. O menino de engenho. In:_____. *Em vez*. 2ª ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1975, p. 18-25. Repr. em *José Lins do Rego: ficção completa*. 2 vols. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1976. Vol. 2, p. 1309-16.

_____. Tinha Lins do Rego o povo no sangue. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 14 set. 1957.

LANDEIRA, Antônio Luís. O Nordeste e José Lins do Rego. *Vértice* 30 (1970): 257-70, 472-81, 600-05.

LAWS, David Paul. From Memory to Imagination: José Lins do Rego's Ciclo da Cana-de-Açúcar. Tese de Doutorado, Univ. of Illinois — Urbana. Champaign, 1970. Mimeo.

LEITE, Ascendino. O escritor vivo. *Leitura*, Rio de Janeiro, *15* (4); 7 out. 1957.

LEMOS, Pinheiro de. *Pedra Bonita. O Globo*, Rio de Janeiro, 9 set. 1938.

LESSA, Luiz Carlos. José Lins do Rego no tribunal da gramática.

LIMA, Luiz Costa. José Lins do Rego. In: COUTINHO, Afrânio, ed. *A literatura no Brasil*. 3ª ed. rev. 6 vols. Rio de Janeiro, José Olympio, 1968. Vol. 5, p. 341-64.

LIMA SOBRINHO, Barbosa. José Lins do Rego. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 15 set. 1957.

LINHARES, Temístocles. Memorialismo estanque. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 19 ago. 1956.

_____. Vitória de um estilo. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 11 out. 1953. Repr. em REGO, José Lins do. *Cangaceiros*. 2ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1956.

LINS, Álvaro. Memória e imaginação. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 17 jan. 1942. Repr. em _____. *Jornal de crítica* (2ª série). Rio de Janeiro, José Olympio, 1943, p. 83-93; e em REGO, José Lins do. *Água-Mãe*. 4ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1956.

_____. Um novo romance dos engenhos. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 4 fev. 1944. Repr. em _____. *Jornal de crítica* (4ª série). Rio de Janeiro, José Olympio, 1946, p. 100-07; em _____, CARPEAUX, Otto M. & THOMPSON, Franklin. *José Lins do Rego*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, 1952, p. 5-13; e em REGO, José Lins do. *Fogo Morto*. 4ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1956.

_____. Sucessos e insucesso do menino de engenho. In: _____. *Os mortos de sobrecasaca*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1963, p. 122-43.

LOUSADA, Wilson. Breve notícia-vida de José Lins do Rego. In: REGO, José Lins do. *Menino de engenho*. 7ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1960.

_____. *Riacho Doce. Dom Casmurro*, Rio de Janeiro, 9 dez. 1939.

LUCAS, Fábio. Inatualidade de José Lins do Rego. *Cadernos Brasileiros*, Rio de Janeiro, (39): 73-77, jan./fev. 1967.

MACEDO, Nertan. Aventura cangaceira de José Lins do Rego. In: REGO, José Lins do. *Cangaceiros*. 4ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1970.

MACHADO, Antônio de Alcântara. Um cronista do Nordeste. In: REGO, José Lins do. *Doidinho*. 6ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1956.

MACHADO NETO, Zahidé. Estrutura social dos dois Nordestes na obra de José Lins do Rego. Dissertação de Mestrado, Univ. Federal da Bahia, 1971. 118 p.

MADRUGA, Elisalva de Fátima. José Lins do Rego e Luandino Vieira: uma relação transoceânica. *O Popular*, Goiânia, 5 jul. 1980.

MALARD, Letícia. A criação do Mestre José Amaro. *Correio Braziliense*, Brasília, 11 maio 1968.

MARTINS, Eduardo. *José Lins do Rego: o homem e a obra*. João Pessoa, Secretaria de Educação e Cultura do Estado da Paraíba, 1980, 425 p.

MARTINS, Wilson. *Fogo morto*. In: _____. *Interpretações* (ensaios de crítica). Rio de Janeiro, José Olympio, 1946, p. 31-37.

_____. A língua simbólica de José Lins do Rego. In: REGO, José Lins do. *Usina*. 6ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1967.

_____. Memória e imaginação. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 17 nov. 1956. Repr. em _____. *O Modernismo* (1916-1945). São Paulo, Cultrix, 1965, p. 272-75.

MASINA, Léa Sílvia dos Santos. Circunstância e crítica na obra de José Lins do Rego. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 22 nov. 1969.

MAXWELL, Henry Jr. Lins do Rego's Sociological Novels. Tese de Doutorado, Univ. de Wisconsin — Madison, 1954. Mimeo.

MELLO, Arnon de. *Água-Mãe*. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 15 mar. 1942.

_____. Cangaceiros e beato. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 17. abr. 1938.

MELLO, Joaquim de. Cangaço, fanatismo e seca. *Monitor Campista*, Campos, RJ, 30 jun. 1981.

MELLO, Thiago de. Pranto por José Lins do Rego Cavalcanti. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 19 out. 1957. Repr. em _____. *Vento Geral, poesia, 1951-1959*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1960, p. 60-63; e em *Diário de Pernambuco*, Recife, 30 jun. 1981.

MELO, Marilene Carlos do Vale. *A solidão e o medo em Bangüê*. João Pessoa, Fundação Espaço Cultural da Paraíba, 1987. 19 p.

MELO, Virgínius da Gama e. Agonia cristã em Lins do Rego. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 29 out. 1961. Repr. em _____. *Estudos Críticos*. João Pessoa, Ed. Universitária, 1980, p. 112-15.

_____. Antagonismo e paisagem. In: REGO, José Lins do. *Pureza*. 7ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1968. Repr. em _____. *Estudos críticos*. João Pessoa, Ed. Universitária, 1980, p. 121-36.

_____. Oposição às influências em José Lins do Rego. *Jornal do Commercio*, Recife, 7 out. 1956. Repr. em *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 30 abr. 1961; e em _____. *Estudos críticos*. João Pessoa, Ed. Universitária, 1980, p. 79-86.

_____. Paisagem sonora em Zé Lins. *Jornal do Commercio*, Recife, 6 dez. 1962. Repr. em _____. *Estudos críticos*. João Pessoa, Ed. Universitária, 1980, p. 116-19.

_____. O romance político no Recife I e II. *Jornal do Commercio*, Recife, 4/11 nov. 1956. Repr. em *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 16 jul. 1961; e em _____. *Estudos críticos*. João Pessoa, Ed. Universitária, 1980, p. 93-100.

_____. Visualidade Musical em José Lins do Rego. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 4 jun. 1961.

MENDES, Lauro Belchior. Reflexões sobre *Menino de engenho. Revista Literária*, Belo Horizonte, *20* (21): 117, dez. 88/jan. 89.

MENEZES, José Rafael de. Autonomia de Lins do Rego. *A União*, João Pessoa, 20 fev. 1977 (Correio das Artes).

MILLIET, Sérgio. O Brasil desconhecido que José Lins do Rego revelou. In: REGO, José Lins do. *Fogo morto*. 4ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1956. Repr. em *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 21/22 set. 1957.

_____. *Eurídice* e *Cangaceiros*. *Jornal do Commercio*, Recife, 2 dez 1962.

_____. José Lins do Rego. In: _____. *Diário crítico*. 10 vols. São Paulo, Brasiliense, 1944. Vol. 2, p. 293-300.

_____. Nota sobre José Lins do Rego. In: REGO, José Lins do. *Cangaceiros*. 4ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1970.

MONTEIRO, Adolfo Casais. *Bangüê* na obra de Lins do Rego. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 1938.

_____. Saudação: como Portugal vê José Lins do Rego. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 21/22 set. 1957.

_____. José Lins do Rego e o Ciclo da Cana-de-Açúcar. In:_____. *O romance e seus problemas*. Rio de Janeiro, Casa do Estudante do Brasil, 1950, p. 143-57.

_____. José Lins do Rego: romancista da infância. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 9 mar. 1941.

_____. *Pureza. Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, 7 (6): 174, mar. 1938.

_____. Saudação a José Lins do Rego. In: REGO, José Lins do. *Usina*. 4ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1956.

MONTELLO, Josué. No tempo de *Fogo morto. Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1º de maio 1973.

_____. O romancista José Lins do Rego. In: *José Lins do Rego: ficção completa.* 2 vols. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1976. Vol. 1, p. 13-46.

MONTENEGRO JR., Braga. *Fogo morto. O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 23 fev. 1963 (Supl. Lit) e *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 fev. 1963 (Supl. Lit.).

MONTENEGRO, Olívio. Em torno do *Bangüê*. *Boletim de Ariel, 3* (2): 299-300, ago. 1934. Repr. em REGO, José Lins do. *Bangüê*. 4ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1956.

_____. O meu amigo Zé Lins. *Diário de Pernambuco,* Recife, 15 set. 1957.

_____. O novo romance de José Lins do Rego. *Diretrizes*, Rio de Janeiro, (93): 25, 9 abr. 1942.

_____. José Lins do Rego. In:_____. *O romance brasileiro.* Rio de Janeiro, José Olympio, 1938, p. 131-43.

_____. Um romance brasileiro. *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, *2* (6): 153-54, mar. 1933.

MOOG, Viana. Charlas em torno de Freyre e de Zé Lins do Rego. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 31 jan. 1982.

NAPOLEÃO, Aluízio. O novo romance de José Lins. *Boletim de Ariel,* Rio de Janeiro, *5* (3): 76-77, dez. 1935.

_____. *Pureza. Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, *6* (9): 277, jun. 1937.

NAVARRA, Rubem. O romance *Riacho Doce. O Jornal*, Rio de Janeiro, 5 maio 1940.

OTTONI, Margarida. José Lins do Rego, escritor de engenho. *Revista da Academia Brasileira de Literatura,* Rio de Janeiro, *3* (3): 54, 1987.

PACHECO, João. *O mundo que José Lins do Rego fingiu/Augusto dos Anjos.* Rio de Janeiro, Livr. São José, 1958, p. 9-69.

PACHECO, Vera. *O Moleque Ricardo*, de José Lins do Rego.*Boletim de Ariel,* Rio de Janeiro, *4* (12): 326, 1935.

PALMEIRA, Balila. *Pedra Bonita.* In: COUTINHO, Eduardo et alii. *Ensaios sobre José Lins do Rego.* João Pessoa, Fundação Espaço Cultural da Paraíba, 1988, p. 45-65.

PEREGRINO, Umberto. Homens e mulheres da obra de José Lins do Rego. *Jornal de Letras*, Rio de Janeiro, *35* (388): 7, dez. 1983.

PEREGRINO JR. Língua e estilo de José Lins do Rego. *Revista do Livro, 11* (35): 35-51, 1968.

_____, org. *José Lins do Rego: romance*. Rio de Janeiro, Agir, 1966. Coleção "Nossos Clássicos".

PEREIRA, Astrogildo. A vida e a morte no romance de José Lins do Rego. *Estado da Bahia*, Salvador, 26 ago. 1939. Repr. em _____. *Crítica impura*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1963, p. 55-58.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *Pureza. Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, 6 (8): 228, maio 1937. Repr. em REGO, José Lins do. *Pureza*. 5ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio. 1956.

PEREIRA, Vera. *O Moleque Ricardo. Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, *4* (12): 326, set. 1935.

PIMENTEL, Osmar. Dois meninos. *Folha da Manhã*, São Paulo, 26 ago. 1956.

PINTO, Rolando Morel. Da memória à imaginação. *Revista de Letras*, Assis, SP, *4*: 104-15, 1963.

_____. Folclore sem pitoresco. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 16 fev. 1963.

_____. Introdução a *Doidinho*. In: REGO, José Lins do. *Doidinho*. 8ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1965.

_____. Sonoridade e emoção I e II. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 22/29 jun. 1963.

PÓLVORA, Hélio. O desafio de *Eurídice*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 7 jul. 1971 (Cad. B).

_____. O mundo encantado de José Lins do Rego. *Boletim Bibliográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro, *5* (5): 232-33, set/out. 1957.

_____. Permanência de *Usina*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11 abr. 1973 (Cad. B).

PONTES, Elói. *Usina*. *O Globo*, Rio de Janeiro, 1936.

PONTES, Joel. Situação da ficção regionalista. *Diário de Pernambuco*, Recife, 5 out. 1958.

PORTELLA, Eduardo. *Meus verdes anos*. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 18 ago. 1956.

PROENÇA, M. Cavalcanti. O negro tinha caráter como o diabo. In: REGO, José Lins do. *O Moleque Ricardo*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1966. Repr. em PROENÇA, M. Cavalcanti. *Estudos Literários*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1971, p. 438-69.

PUTNAM, Samuel. *Pedra Bonita*, de José Lins do Rego. *Books Abroad*, 1938. Repr. com o título de A literatura brasileira na crítica norte-americana. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 1938.

QUADROS, Antônio. O lirismo de José Lins do Rego. In: _____. *Modernos de ontem e de hoje*. Lisboa, Portugália, 1947, p. 131-37.

QUEIROZ, Rachel de. O fabuloso Lins do Rego. In: REGO, José Lins do. *Eurídice*. 4ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1956.

_____. *Menino de engenho*: 40 anos depois. In: REGO, José Lins do. *Menino de engenho*. 17ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1972.

_____. Romance e cangaceiros. *Folha de Minas*, Belo Horizonte, 11 set. 1938.

RAMOS, Graciliano. Carta a José Lins do Rego. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12. set. 1977 (Cad. B).

_____. *Pureza. Jornal do Commercio*, Recife, 27 ago. 1937.

RIBEIRO, João. *Doidinho*. In: _____. *Crítica. Os modernos*. Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras, 1952, p. 329-31.

_____. *Menino de engenho. Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 8 set. 1932. Repr. em *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, *1* (33), 21/22 set. 1957; em *RIBEIRO*, João. *Crítica. Os modernos*. Rio de Janeiro, ABL, 1952, p. 326-28; e em *REGO*, José Lins do. *Menino de engenho*. 6ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1956.

RISSO, Mercedes Sanfelice. *Fogo morto:* uma narrativa cênica. *Revista de Letras*, Assis, São Paulo, *23*: 23-38, 1983.

ROCHA, Hildon. Na casa de José Lins do Rego. Reportagem. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 16 jul. 1966.

_____. 70 anos, sempre menino de engenho. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 5 jul. 1971.

ROCHA FILHO. *Doidinho. Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, *3* (8): 218, maio 1934.

RODOVALHO, Lucylei de. José Lins do Rego: "Último dos contadores de história". *O Popular*, Goiânia, 22 set. 1982.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. Mundo novelesco de Lins do Rego. *Marcha*, Montevidéu, 20 set. 1957.

RÓNAI, Paulo. De *Menino de engenho* a *Pedra Bonita*. In: REGO, José Lins do. *Pedra Bonita*. 7ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1968, p. xvii-xxxiv.

ROSE, Theodore Everett. An Historical Survey of the Development of the Regional Novel of Northeastern Brazil and more especially of the Works of José Lins do Rego. Tese de Doutorado, New York Univ., New York, 1959. Mimeo.

RUSSOTTO, Márgara. Narradores da escuta (José Lins do Rego e José María Arguedas). In: *1º Congresso ABRALIC — Anais*. 3 vols. Porto Alegre, UFRGS, 1988. Vol. 2, p. 74-80.

SANDRONI, Laura C. Lins do Rego para crianças. *O Globo*, Rio de Janeiro, 14 mar. 1982.

SCHMIDT, Augusto Frederico. Nota sobre *Doidinho*. *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, *3* (2): nov. 1933.

SECCO, Carmem Lúcia Tindó. A figura carnavalizadora de Vitorino Papa-Rabo. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, (1131), 7 out. 1989. (Supl. Lit.).

SENIFF, Dennis P. *Bangüê:* ensaio interpretativo de caracterização. *Estudos Ibero-Americanos*, *6* (2): 203-08 (1980).

SILVA, H. Pereira da. Ainda *Fogo morto*. *Vamos Ler*, Rio de Janeiro, *9* (499): 38, 21 fev. 1946.

SILVA, Hilda C. Marcondes da. *Menino de engenho*. Fon-Fon. Rio de Janeiro, (2619): 6-7, nov. 1957.

SILVA, Jair. *Pedra Bonita*. *Folha de Minas*, Belo Horizonte, 26 abr. 1938.

SILVEIRA, Edmundo A. da. Literary Aspects of José Lins do Rego's Sugar Cane Cycle. *Hispania, 38* (4): 404-13 (1955).

SILVEIRA, Joel. Dois tipos de romances: Jorge Amado e José Lins do Rego. *Dom Casmurro*, Rio de Janeiro, 5 ago. 1937.

_____. Zé Lins. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 2 abr. 1989.

SILVER, Ruth. José Lins do Rego: sou um escritor do povo pela língua e pelos sentimentos (Reportagem). *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 dez. 1956.

SIMÕES, João Gaspar. José Lins do Rego In: _____. *Crítica*. Porto, Livraria Latina, 1942, p. 174-203.

_____. José Lins do Rego, um prosador que matou a prosa. *Letras e Artes*, Rio de Janeiro, 7 (255): 1 e 10, 6 jul. 1952.

_____. *Pedra Bonita*. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 18 set. 1938.

SISSON, Rachel. *Cenografia e vida em Fogo morto*. Rio de Janeiro, Artenova, 1977. 196 p.

SOARES, Mariana. José Lins do Rego — o escritor universalista. In: COUTINHO, Eduardo F. et alii. Ensaios sobre José Lins do Rego. João Pessoa, Fundação Espaço Cultural da Paraíba, 1988, p. 17-24.

SOARES, Ricardo. José Lins do Rego: produto de Gilberto Freyre. *Diário de Pernambuco*, Recife, 8 ago. 1976.

SOBREIRA, Ivan Bichara. *O romance de José Lins do Rego*. João Pessoa, A União, 1971. 183 p.

SODRÉ, Nelson Werneck. Sobre José Lins do Rego. In: _____. *Orientações do pensamento brasileiro*. Rio de Janeiro, Vecchi, 1942, p. 125-49.

_____. *Eurídice* e a crítica. In: REGO, José Lins do . *Eurídice*. 6ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1971.

SOUSA, Magna Celi Meira de. O misticismo nos folhetos de feira e na obra de José Lins do Rego. A União, João Pessoa, 16 jun. 1982 (*Correio da Artes*, nº 173).

SOUZA, Octávio Tarqüínio de. *O Moleque Ricardo. O Jornal*, Rio de Janeiro, 18 ago. 1935. Repr. em REGO, José Lins do. *O Moleque Ricardo*. 5ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1956.

_____. *Pureza. O Jornal, Diário de São Paulo*, 2 abr. 1937.

_____. *Usina. O Jornal*, Rio de Janeiro, 1936.

TAVARES, Odorico. *Riacho Doce*, de José Lins do Rego. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 1939.

TEIXEIRA, Diva de Múcio. O romancista é o rival de Deus — Entrevista. *Vanguarda*, 21 set. 1953.

TEIXEIRA, Maria de Lourdes. A novelística do autor de *Eurídice*. *Folha da Manhã*, São Paulo, 15 set. 1957.

THOMPSON, Franklin M. *Fogo morto*, Epitaph of a Way of life. Separata *Modern Languages Journal*, (6), out. 1950. Repr. em LINS, Álvaro, CARPEAUX, Otto Maria & THOMPSON, Franklin. José Lins do Rego. Rio de Janeiro, Ministério de Educação e Saúde, 1952, p. 23-38; e em *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, *1* (33), 21/22 set. 1957.

VASCONCELOS, João *Usina. Fronteiras*, Recife, *5* (16): 4-5, ago. 1936.

VELLOSO, Paulo. O menino de engenho através da psicanálise. *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, *2* (10): 273-74, 10 jul. 1933.

VIDAL, Adhemar. Os Cangaceiros de Zé do Rego. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 18 out. 1953.

_____. Prata da casa. *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, *5* (8): 202, maio 1936.

_____. A vida rural fixada nos nossos romances. *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, *4* (4): 99-100, jan. 1935.

VILANOVA, José Brasileiro Tenório. *Linguagem e estilo de um menino de engenho*. Recife, Imprensa Universitária, 1962. 93 p.

VILA NOVA, Sebastião. José Lins do Rego ensaísta. *Diário de Pernambuco*, Recife, 6 ago. 1982.

VINAGRE, Belminda. O trágico-épico em *Cangaceiros* de José Lins do Rego. In: COUTINHO, Eduardo F. et alii. *Ensaios sobre José Lins*

do Rego. João Pessoa, Fundação Espaço Cultural da Paraíba, 1988, p. 35-44.

WYLER, Vivian. José Lins, o menino de engenho. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 fev. 1981 (Cad. do Livro, p. 11).

Primeira Parte

ENTREVISTAS E DEPOIMENTOS

Pranto por José Lins do Rego Cavalcanti

Thiago de Mello

Depois que te foste, o mundo
não mudou. No velho andar
de sempre ele continua,
o mundo que tanto amavas.
Estamos na primavera
(numa primavera grande,
passeia agora tua alma),
e as madrugadas são meigas,
embora nelas se cravem
freqüentemente umas ilhas
feitas de sal e silêncio,
em cujo âmago ressoa,
mas abafada por muitos
muros tecidos de nada,
tua imensa gargalhada.

Por esta cidade grande
que rendeu, com seu asfalto,
o teu verde chão da várzea,
vai rolando a mesma vida.
Pelas tardes, passarinhos
inventam seus arabescos
serenos sobre a lagoa

— a mesma e mansa lagoa
cujos mistérios e encantos
vinham comer, todo dia,
na palma de tua mão.

Na verdade nem o mundo
mudou, nem mudamos nós.
Continuamos os mesmos,
no mesmo jeito de ser
e de viver. Nosso ofício
vai sendo cumprido. Os dias
é que andam talvez mais longos
— não quero dizer mais tristes,
não devo dizer mais tristes —
talvez cinzentos demais.
Mas sempre que suspeitamos
que sobre esse tom sombrio
começa a pousar uma cinza
que não é próprio das coisas
mas de nosso olhar sofrido,
então logo relembramos
a lição bela de amor
à vida e ao seu dom gratuito
que foi toda a tua vida
— e depressa pelejamos
contra essa amarga milícia,
tirando de nosso peito
um azul que azul se derrama
por sobre os homens e as coisas,
mas que, por nascer do fundo
do peito, nasce orvalhado
e às vezes tarda a esconder
sua triste transparência.

Certas áreas há, no entanto,
de nosso ser desolado,
que sinceras se recusam
a dar morada à certeza
tão dura de tua morte.
Talvez porque freqüentadas

demais por tua meiguice,
ou talvez porque resguardem
o que apenas tu lhes deste
com tua constante infância,
com teu riso grande e bom,
com teu dom de ser irmão
— inteiro e profundamente —
com teus milagres: chegavas
e por encanto ganhava
cor festiva e domingueira
a descolorida história
dos nossos dias comuns.
Então sucede que às vezes
à tarde, em plena esplanada,
bruscamente te buscamos,
no gesto mais natural,
em nosso braço vazio
— em nosso braço que, outrora
cruzado ao teu, parecia
efêmero ancoradouro
dos infinitos navios
que fabricavas nos fundos
estaleiros do teu ser,
dentro dos quais nos levavas
como um grande capitão
a memoráveis viagens
pelo mar do gênio humano.

Na verdade, os nossos dias
já não são mais que planuras
sobre os quais os teus amigos
deixamos que rolem, doces,
as melhores relembranças
de um tempo que tua morte
tornou para sempre vivo.
Eis que aprendemos: lembrar-te
é um modo de freqüentar
a intimidade do eterno.

Porque o mundo não mudou
e porque nós não mudamos
é que punge mais aguda
— lâmina suave de brasa —
a dor de saber-te longe
de nosso convívio, longe
de nossa ternura, longe
de nossas andanças, longe
de nossa conversa, longe
longe, longe, muito longe
e ao mesmo tempo tão perto,
cada vez mais perto, nunca,
ai, nunca jamais tão perto
de nosso amor
— que se fez
grande, só para caber-te.
Por isso a dor é terrível,
porque não mudamos: somos
os mesmos, como gostavas
— incompletos e cambaios,
todavia poderosos
na força do bem-querer.
Por isso a dor é terrível,
porque não mudamos. Dentro
de nosso peito guardamos
— doendo — o mesmo coração
para o qual, Zé Lins, tu eras
como um pão de cada dia.
(Set. 1957)

De *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 19 out. 1957. Repr. em *Diário de Pernambuco*, Recife, 30 jun. 1981.

Zelins
(Carta)

Graciliano Ramos

Recebi já há dias *O Moleque Ricardo*, que foi devorado em pouco tempo. Não lhe mando parabéns: isto é desnecessário, você bem sabe o que fez. O receio meio ingênuo que tinha de o livro sair inferior aos três primeiros com certeza desapareceu. Vi uma nota de Carlos Lacerda, bem-feita, mas uma verdadeira denúncia à polícia. Tenho a impressão de que você está aí metido em dificuldades por causa da questão social. O livro é excelente, como os outros, mas o que achei admirável foram as páginas 268, 269, 282 e 283. Nunca você escreveu coisa igual às duas últimas páginas. Achei interessante serem os personagens quase todos negros e mulatos. Influência americana? Nada de imitação, está claro. Não encontrei figura semelhante às dos romances negros que aqui lemos. Os seus negros e os seus mulatos são muito diferentes. Ótimo. Enfim está você aí coberto de glória, em véspera de ser lido em russo e preparando-se para escrever o quinto romance, segundo me diz o Aurélio numa carta a lápis. Esse animal está no Recife, fazendo exames. Escrevi há dias ao Zé Olympio, pedindo um milheiro do Humberto de Campos, que tem sido aqui bastante esculhambado. Terminei a minha história, mas não sei se a publique. Se isto acontecer, será lá para o ano vindouro, como lhe disse. Preciso endireitar e cortar umas coisas. Diz o Aurélio que você está com vontade de vir para o Norte. É bom para nós, mas isto por aqui está uma peste: hoje a *Gazeta de Alagoas* me atacou porque não fui ouvir um discurso do Armando Wacharar sobre a pátria, no dia 7 de Setembro. Imagine. Adeus, Zelins. Abraços do

Graciliano
10-9-1935

De Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 12 set. 1977 (*Cad. B, p. 5*).

A terra é quem manda em meus romances

Reportagem de Clóvis de Gusmão

José Lins do Rego... Aí por meados de 29, Raul Bopp me enviava de S. Paulo, em tipos grandes de Olivetti e papel cor de gema de ovo, ainda completamente inédito, o seu poema "Cobra Norato". Logo às primeiras páginas a oferenda: "Para José Lins do Rego". Eu desconhecia naquele tempo, mesmo de nome, aquele José Lins do Rego, e foi o próprio Bopp quem me disse mais tarde — "é uma das maiores inteligências que eu tenho encontrado". Muitos anos depois, já no Rio, José Lins nos surpreendeu a todos com um romance; depois com outros romances. E, na medida em que avançava através daquele seu ciclo da cana-de-açúcar, sentia-se que ele evoluía para a perfeição técnica dos romancistas de verdade. Em *Banguê*, o ciclo atingiu o "clímax". O velho José Paulino era carregado entre o pranto do povo do "Santa Rosa" para o pequeno cemitério de aldeia; o preto Nicolau morria, como um cão fiel, defendendo o seu dono; o piano do seu Lula, o piano mais triste do mundo, continuava a tocar, e o cabriolé do seu Lula, quebrando de vez, já não chocalhava o pequeno sino rachado pela terra batida dos caminhos ressecados. O velho engenho Santa Rosa, que tivera glória e poder, acabava vencido, devorado pela Usina. Tudo tão real, tão amargo, tão vivo que a gente não sabia bem até onde entrava a realidade e onde acabava o romance.

Realidade e romance

Ora, aí estava um belo tema para uma entrevista. A realidade e o romance na obra de José Lins do Rego! Toda questão estava em

encontrá-lo de jeito, numa hora em que ele quisesse falar. E essa hora veio sem que menos esperássemos, na casa de Zé Lins, num pitoresco recanto. O romancista havia revisto cheio de ternura a terra onde vivera a sua infância, ó velho engenho Corredor, em cujas salas desertas como ecoava ainda o grito de comando do velho José Paulino — mas o José Paulino de verdade, o avô de Zé Lins.

"A terra é que manda nos meus romances", dizia-me José Lins do Rego, falando a propósito dos seus livros. E explicando de um modo ainda mais claro as suas palavras:

"O Engenho Corredor foi a minha grande fonte literária. Lembrando-me dele fui escritor, contando a sua história escrevi os meus romances, fiz viver criaturas. Foi a terra que me deu força para trabalhar em 10 livros e realizar em 10 romances o que nunca imaginei ser possível. Dizem que sou um instintivo, um narrador como são todos os cantadores nordestinos. Agrada-me o instintivo, e gosto de ouvir esta palavra pregada aos meus livros. Vim da terra, sou da terra e quero continuar da terra. O velho Engenho Corredor continua a me alimentar, a me dar o que minha imaginação carece. O massapê paraibano tem muito que dar. A cana que se acama na várzea e se repete em socas e ressocas. O instintivo não quer outra vida."

A Casa-Grande

"Aí está um pedaço da velha casa do meu avô José Lins Cavalcanti de Albuquerque, ou o velho José Paulino dos meus romances. Casa enorme, de muitas janelas, de muitas portas. Aí está a banca de madeira onde o velho se sentava, tarde, para receber os seus auxiliares: o feitor, o mestre-do-açúcar, os carapinas, os pastoreadores. Velha casa, que eu agora em março revi com olhos cheios d'água. Pareceu-me menor, pareceu-me mais acabada, e, no entanto, ao revê-la toda minha vida voltou às suas origens. Um mundo inteiro se moveu para mim. O menino do engenho renasceu dentro de mim. E verifiquei que tudo que eu havia realizado era insignificante, sem grandeza de espécie alguma. Revia a casa-grande do "Corredor" e fiquei constrangido. A minha literatura me pareceu um disparate; era como se tivesse me servido de uma coisa íntima, sagrada para a massa vulgar. Transformara imagens de devoção em adorno de sala de visita. A minha grande casa continua. Deus queira que os Ribeiro (os Ribeiro são os usineiros que têm devorado os engenhos da várzea do Paraíba) a deixem em paz.

"Quero sempre recordar, estar sempre me lembrando. É outra palavra que gosto de ver pegada à minha obra. Dizem que sou um homem que me sirvo da memória. De fato, a saudade me tem dado o que há de belo nos meus romances.

Veja você este meu retrato com 10 anos, tirado pelo meu primo Seu Quincas do Oiteiro. É do tempo do meu internato no colégio I. N. S. C. O terrível Instituto Nossa Senhora do Carmo, de Itabaiana. Todo o meu *Doidinho* está aí. Fiz a história deste menino. Muita gente tem pena do pobre Carlinhos. Foi este sofrimento do órfão, do seviciado pelo mestre de palmatória, que me deu o meu livro mais sincero, mais de minha vida. Quisera ter mais memória para mais me sentir preso a uma vida que é ainda a minha grande vida. Os críticos me agradam quando me chamam de memorialista. É grande elogio. Que me importa que Oswald de Andrade ache tudo isto baboseira. Pobre Oswald, é um velho que perdeu até a memória. Destino ilógico o deste escritor paulista: o de andar, andar sempre atrás dos outros, e de querer viver em grupos. Nunca Oswald parou para refletir um segundo. Nunca refletiu na sua vida. E por isto deve ser mais feliz do que Piolin, que é um palhaço, que, às vezes, chora. Mas Oswald é um grande amigo e merece que se olhe para ele.

"Esta fotografia foi feita em Maceió", prosseguiu José Lins. "Gilberto Freyre e Olívio Montenegro foram passar alguns dias comigo, no Alagoas. Lá vivi 10 anos, lá encontrei grandes amigos, lá escrevi os meus primeiros livros. Encontrei Waldemar Cavalcanti e Aurélio Buarque de Hollanda, meninos que tinham deixado as calças curtas. Waldemar cortara os longos cabelos loiros do Chiquinho e tinha uma carinha de gato novo. Aurélio, que viria a ser um mestre de português, um filólogo, tinha sido reprovado, pelo professor Higino, em português. Geração que vi crescer e que é hoje dos grandes de seu tempo. Este aí, este de óculos, é Olívio Montenegro, um grande amigo de todos os tempos, crítico e ensaísta, como poucos existiram em nossas letras. É um temperamento de artista e uma consciência de crítico que se põe acima das conveniências para falar. Olívio fez um livro de crítica ao romance brasileiro que foi como um toque em casa de maribondos, assanhou a fúria de um mundo de vaidades feridas. Grande livro! Está ele com outro livro pronto, que vai fazer o mesmo sucesso, sobre crítica no Brasil."

José Paulino, "seu" Lula e outros

"Os meus personagens", prosseguiu José Lins do Rego, "têm sempre, pelo menos, um quarto de realidade. Aquele "seu" Lula

do Santa Fé possui uma porcentagem de real muito grande. O primeiro contato que eu tive com o "seu" Lula está ligado ao seu cabriolé. Quantas vezes, criança, da porteira do engenho, vi passar o cabriolé do "seu" Lula! O sino chocalhava na estrada como o daqueles carros russos dos romances de Tolstoi. Aquela família, aquele piano, existiram, na realidade! E o "seu" Lula também. Chamava-se, fora do romance, Lula de Holanda Cavalcanti Chacon. O velho José Paulino também é, de certo modo, uma figura real. Tem um pouco do meu avô e muito do que na minha sensibilidade eu desejaria que o meu avô fosse. Carlos de Melo é um tipo de criação literária, e só se torna inteiramente o autor do livro em *Doidinho*, que assume o caráter de um livro autobiográfico. Joseph Conrad achava que a contribuição dos romancistas com as suas lembranças nos livros que escrevem é tão grande que pode ser notada até nos livros policiais. Assim, é natural que haja muito de mim nos meus romances. Mas, como digo, autobiográfico apenas *Doidinho*.

"E D. Dondon?

"Não. D. Dondon não teve modelos reais. É o tipo da Senhora de Engenho do Nordeste. Boa, sofredora, encobrindo a falta dos filhos, enganada pelo marido, sempre com lágrimas nos olhos para o sofrimento alheio. O dr. Juca também é um tipo social. O senhor de engenho da última fase, com fumaças de homem sem coração, mas, no fundo, impregnado também da dor que as lutas entre o homem e a máquina, entre o capital e o braço engendram pelos canaviais do sertão. Sem aquela condição — o ciclo da cana em sua fase capitalista —, não poderiam existir homens como o dr. Juca. A maldade aparente do dr. Juca é um produto do meio, das condições em que ele vive, muito mais duras do que aquelas em que viveu o velho José Paulino."

A Lagoa Araruama

"E Água-Mãe? Dizem que é um retorno ao Ciclo da Cana-de-Açúcar...

"Não, de nenhum modo. Esse livro está ligado à minha estada, durante uma certa época da minha vida, na região salineira de Cabo Frio e a essa poética zona da Lagoa Araruama. Procurei fazer um livro que fosse a história de três mães de diferentes condições: a rica, a remediada e a pobre, e, através do enredo, verificar o conjunto de reações das três diante do mesmo problema — o problema da ma-

ternidade. A conclusão a que cheguei é que, independente de condição social, toda mãe é igual. Como os meus outros romances, este será um livro profundamente humano. Um livro em que aparecerá, ainda uma vez, o poder mágico da terra dando ordens à minha imaginação!"

De *Dom Casmurro*, Rio de Janeiro, 28 jun. 1941.

Foi a Velha Totônia quem me ensinou a contar histórias

Reportagem de Francisco de Assis Barbosa

José Lins do Rego e a sua biografia literária antes do *Menino de engenho* — Literatura é camisa de onze varas — A Arcádia Pio e um discurso de Cacambo Maciel — Jornalismo, oratória e política — primeira tentativa de romance do autor de *Água-mãe:* um neurastênico que ia escrever a vida de Machado de Assis.

Acho que José Lins do Rego é o escritor que tem sido mais entrevistado nesses últimos dez anos, isto é, desde a publicação do *Menino de engenho* até o aparecimento de "Água-Mãe", o novo romance do autor do Ciclo da Cana-de-Açúcar, anunciado como o maior sucesso de livraria de 1941.

José Lins do Rego não enjeita entrevistas. Fala sobre tudo. Futebol e boxe, rádio e cinema, guerra e paz. Qualquer assunto o interessa. É um homem que sintoniza com as multidões, que toma parte na vida como qualquer outro mortal. Torcida do Flamengo, fã de Greta Garbo, ele também não sabe fugir a uma discussãozinha sobre a batalha de Moscou ou sobre a reconquista de Rostov.

Essa maneira de ser, simples e espontâneo, para mim, é um dos traços mais sedutores da riquíssima personalidade de José Lins do Rego. Digo isso porque nele o homem do povo e o homem de letras andam de braço dado, nunca se separam. Com igual simpatia humana dedica os seus artigos de jornal aos jangadeiros do Ceará ou aos romances de Thomas Hardy.

Água-Mãe é o nono romance do escritor da cana-de-açúcar. Esta reportagem, porém, não vai contar a história do seu aparecimento, mas a própria história literária de José Lins do Rego, que começa no Engenho Corredor, na Paraíba, poucos anos após o primeiro do Século.

Chamava-se Antônia e era sogra do mestre Agda

Disse-me o romancista:

"Na casa do meu avô, onde nasci, existia um único livro, a *Bíblia*. Eu cresci ouvindo as histórias de Trancoso da Velha Totônia. Foi ela quem fez a minha iniciação literária. Chamava-se Antônia e era sogra do mestre Agda, marceneiro do Engenho Corredor. Muito magrinha e sem dentes, essa cabocla tinha um talento especial para contar histórias. Ela sabia de cor todo o cancioneiro português."

A Velha Totônia figura como personagem do *Menino de engenho*: "Pequenina e toda engelhada, tão leve que uma ventania poderia carregá-la, andava léguas e léguas, como uma edição viva das mil e uma noites. Que talento ela possuía para contar as suas histórias, com um jeito admirável de falar em nome de todos os personagens! Sem um dente na boca e com uma voz que dava todos os tons às palavras."

Menino criado pelas tias, morando numa casa sem livros, a Velha Totônia foi, por assim dizer, a biblioteca infantil que José Lins do Rego não teve.

"Eu tinha nove meses quando minha mãe morreu. Até os quatro anos fui criado por Tia Maria. Ela se casou, e Tia Naninha passou a tomar conta de mim. A casa do engenho era grande e triste. Meu avô pouco comunicativo, minha avó cega e minhas tias que não sabiam contar histórias. Aparecia a sogra do mestre Agda, e tudo se transformava. A vida mudava. Nunca me esquecerei de Sinhá Totônia, essa maravilhosa contadora de histórias, analfabeta e inteligentíssima, que, sem o saber, transformava o menino do Engenho Corredor. Porque estou certo de que foi a velha Totônia quem pegou em mim a doença de contar histórias."

"Seu" Maciel e um conselho que não adiantou

O capítulo seguinte da história literária de José Lins do Rego é no Colégio de Itabaiana, na Paraíba, cuja vida o romancista descreveu em *Doidinho*.

"Lembro-me da minha primeira composição, inspirada num trecho do *Coração,* de Edmundo d'Amicia. Garanto que, aos dez anos, ainda não pensava em literatura, mas o fato é que meu professor, Eugênio Lauro Maciel Monteiro, 'Seu' Maciel, chamou-me num canto e disse solenemente: 'Cuidado, menino. Literatura é coisa perigosa. Não vá se meter em camisa de onze varas.'"

Depois do Colégio de Itabaiana, José Lins do Rego continuou os estudos no Diocesano.

"Aí então é que eu virei literato. O Padre Leão Fernandes lecionava português e sabia incutir nos seus alunos o gosto pelas letras. Aprendi muita coisa com esse doce e admirável Padre Leão. Aos domingos, gastava os dez mil réis da minha saída comprando livros na Papelaria Popular."

Havia, no Colégio Diocesano, uma curiosa associação literária, a "Arcádia Pio X", da qual faziam parte, além de José Lins do Rego, Roberto Lira, Octacílio Guimarães e Cacambo Maciel.

"Cacambo Maciel era orador. Fez um discurso no dia da instalação da Arcádia. O discurso começava assim: 'A quimera deixou de ser quimera...' Octacílio Guimarães, hoje médico em Cajazeiras, tinha a mania das palavras difíceis. Não sabia escrever sem empregar dois ou três *incognoscível*, quatro ou cinco *metempsicose*. Meu primeiro artigo, publicado em letra de fôrma, no jornalzinho do Colégio, chamado *Pio X*, foi corrigido por ele. E é por isso que está cheio de *apocalipses, incoercíveis* etc. Escrevi outros artigos no *Pio X*, um sobre o Rei Alberto I, outro sobre Joaquim Nabuco. Oliveira Lima era o meu patrono na 'Arcádia'.".

Primeiros tempos no Recife

Aos dezesseis anos, José Lins do Rego vai para o Recife concluir os seus estudos de preparatórios.

"Entrei para o Colégio Carneiro Leão e, desde logo, fui considerado excelente aluno de português. Meu novo professor era o poeta da moda no Recife: Faria Neves Sobrinho. Ele não queria que os seus alunos escrevessem difícil. Dava temas simples para as composições. Nesse período, a descrição de uma venda aumentou o meu prestígio literário no Carneiro Leão."

Deixando o Colégio, ao mesmo tempo que ingressa na Faculdade de Direito, José Lins do Rego começa a escrever nos jornais do Recife. Seus primeiros artigos apareceram no *Diário do Estado*.

"A princípio, levei a sério o curso jurídico. Freqüentava a Biblioteca da Faculdade e já admirava Machado de Assis e João do Rio. No segundo ano, porém, conheci Raul Bopp. José Ferreira de Souza e eu fomos morar com ele nos fundos de uma venda, em Olinda. Bopp foi uma bomba para mim. Ensinou-me a beber uísque. Ele foi a minha primeira grande amizade literária."

E José Lins do Rego continua a falar do seu tempo de estudante:

"Outros grandes amigos, como José de Queiroz Lima e Mário Guimarães, eu tive na Faculdade de Direito. Queiroz Lima vivia falando em Oscar Wilde. E eu, metido a jornalista, escrevia de graça uma seção permanente no *Jornal do Recife*. Citei Nietzsche num artigo sobre Albino Forjaz de Sampaio."

Jornalismo, oratória, política

É no *Jornal do Recife* que se inicia uma das fases mais curiosas da carreira de José Lins do Rego.

"Em 1918-19, Oliveira Lima era a grande figura mental de Pernambuco. No jornalismo, destacavam-se Barbosa Lima Sobrinho, Múcio Leão e Olívio Montenegro. Nesse tempo eu me assinava Lins do Rego, apenas. Achava mais eufônico. Pois o Lins do Rego um dia acabou por substituir Barbosa Lima Sobrinho na crônica dominical do *Jornal do Recife*. Philemon de Albuquerque, que era o secretário, indicou o meu nome. O diretor não gostou muito: 'Seu' Philemon, este moço não sabe português'... mas acabou concordando."

Até aqui o jornalista Lins do Rego não ganhara um tostão com as suas crônicas e seus artigos.

"O meu primeiro salário foi de quarenta mil-réis mensais, redigindo as 'Notícias da Paraíba' para o *Jornal*. Depois, acabei fazendo a crítica de teatro. Leopoldo Fróes esteve no Recife e eu fiz boa camaradagem com ele. Acabei conferencista. Odilon Nestor elogiou a minha conferência, intitulada 'A simbologia do número sete'."

José Lins do Rego conta-me, agora, a sua maior ambição por essa época.

"Era a de ser um grande orador. A oratória me fascinava. Vivia promovendo greves só para fazer os meus discursos de dó de peito. A história dessas greves, aliás, está mais ou menos relatada no *Moleque Ricardo*. Saí pelo interior do Estado com o senador Manuel Borba, na campanha de sucessão do governo José Bezerra, contra a inter-

venção de Epitácio Pessoa. Foi durante essa viagem política que fiquei amigo de um repórter do *Jornal Pequeno,* chamado Osório Borba.

Dom Casmurro, vida boêmia, política

No seu tempo de estudante, José Lins do Rego fez vida boêmia e turbulenta.

"O que então me interessavam eram o jornalismo e a política. Regressando do interior, fundei com Osório Borba o panfleto *Dom Casmurro.* Nós dois escrevíamos todo o jornal, que saía uma vez por semana. Lá uma vez ou outra, José de Sá nos ajudava. Pagávamos a cinco mil-réis cada colaboração."

O *Dom Casmurro* teve uma existência curta e rumorosa.

"O nosso panfleto durou vinte e seis semanas. Atacávamos de rijo o Governo do Estado. Um dia, o governador mandou a polícia fechar o jornal. Era demais. O número vinte e sete de *Dom Casmurro* foi empastelado quando estava sendo impresso nas oficinas de um outro jornal, *A Noite,* dirigido por Nelson Firmo."

José Lins do Rego ainda fala do *Dom Casmurro.*

"No número vinte e sete ia ser publicado um artigo meu sobre a morte de Lima Barreto. Um artigo em que eu dizia o seguinte: 'Os grandes escritores têm a sua língua; os medíocres, a sua gramática.'"

Volta a falar em política.

"Eu, porém, não desistia de ser orador. Na Paraíba fiz um discurso contra Epitácio, defendendo a candidatura de Rui Barbosa à presidência da República. José Américo de Almeida e Olívio Montenegro me ouviram falar. Olívio, de fraque e anel de advogado, todo chique, não gostou do meu discurso. No dia seguinte, o *Diário do Estado* publicava um artigo meu, com este título 'Ave, Rui.'"

Encontro com Olívio Montenegro

José Lins do Rego está subindo. Agora, quer publicar um livro de contos.

"Nas minhas férias, no Engenho Gameleira, reuni uma porção de contos. Pretendia publicar um volume. Recordo-me de alguns deles. 'A maledicência de Torquato Fernandes' (Torquato era barbeiro), 'Lamentações de um guarda-chuva' e outros. Neste último havia uma

imagem de que eu gostava. Era a seguinte: 'Dir-se-ia que chorava aquele Jeremias de seda velha...' O guarda-chuva estava dependurado num móvel, pingando."

E José Lins do Rego se encontra com Olívio Montenegro.

"Eu voltava de trem para o Recife, e, na estação de Nazaré, onde Olívio era promotor, ele entrou e começamos a conversar. Notei que estava sem o anel de formatura. Passamos ao vagão-restaurante, bebemos bastante cerveja, e eu aproveitei a ocasião para ler em voz alta todos os meus contos."

Para a formação intelectual do jovem Lins do Rego, o encontro com Olívio Montenegro foi de grande importância.

"Foi ele quem me iniciou verdadeiramente na literatura francesa, fazendo-me ler Barbey d'Aurevilly, Rousseau, Lemaitre, Taine e outros."

A essa influência, o romancista une outra, a de José Américo de Almeida.

"José Américo era um chefe, intelectual entre os moços da Paraíba. Ele muito fez por mim. O meu primeiro contato com o romancista de *A Bagaceira*, aliás, foi anterior ao encontro com Olívio Montenegro. José Américo foi quem corrigiu o único soneto que eu escrevi na minha vida. Um soneto horrível, que começava assim: 'Minha alma é um tábido chacal' De vozes tristes que me fazem mal.'"

Pergunta-me:

"Você sabe o que é tábido?"

Respondo que não, e José Lins do Rego me informa que também não sabe.

Gilberto Freyre, o grande amigo

No prefácio ao *Região e tradição*, de Gilberto Freyre, que é realmente uma página notável, José Lins do Rego recorda o início da sua amizade com o grande sociólogo brasileiro. "Para mim", escreveu o romancista, "tivera começo naquela tarde de nosso encontro a minha existência literária. O que eu havia lido até aquele dia? Quase nada. Talvez que nem um livro sério do princípio até o fim. Lera o grande Eça de Queiroz. Mas escrevia, por instinto, contos e crônicas. E João do Rio, com a sua simplicidade de escrever, me estusiasmara. Lima Barreto também. E Gilberto Freyre pediu-me para ler os meus retalhos de jornal. Leu as crônicas, os contos, e criticou-os,

falando-me de alguns com interesse. Havia, nos meus modos de dizer, qualquer coisa que o interessava. E a minha apredizagem com o mestre da minha idade se iniciava sem que eu sentisse as lições. Começou uma vida a agir sobre outra com tamanha intensidade, com tal força de compreensão, que eu me vi, sem saber, dissolvido, sem personalidade, tudo pensando por ele, tudo resolvendo, tudo construindo como ele fazia."

E o encontro com Gilberto? Como se deu?

"Muito simples. Gilberto descia a Rua Nova. Eu já o conhecia de vista. Disse-lhe apenas: 'Chamo-me José Lins do Rego.' E apertei-lhe a mão. Desde então ficamos amigos. Até hoje."

A transformação que se processa, então, em José Lins do Rego é decisiva.

"A Faculdade deixou de me interessar. Larguei os meus planos de política. Desisti de ser orador. Eu queria ser alguém. E comecei a ler, a ler furiosamente na biblioteca da Faculdade de Direito."

O primeiro livro não foi publicado

José Lins do Rego conheceu Gilberto Freyre em 1923. No ano seguinte, devia aparecer um livro de autoria do primeiro, com prefácio do segundo:

"O título era *Reflexões em torno de um livro*. Eu ainda conservo as provas tipográficas desse livreco que felizmente não chegou a ser publicado. O M S do prefácio de Gilberto está comigo, escrito a lápis. Falta-lhe a última lauda, mas é interessante revivê-lo, mesmo assim mutilado."

O prefácio de Gilberto Freyre, escrito aos 24 anos de idade, é um documento que merece ser registrado.

"O ensaio que se segue", escreve o futuro escritor de *Casa-Grande e Senzala*, "o Sr. Lins do Rego primeiro mo leu nos borrões a lápis da primeira composição. A qual foi toda aos poucos.

"A essa leitura, a retalho, sucedeu-se a de ontem, à tarde, que foi quase de um fôlego só: meu amigo sacou do bolso trinta folhas de papel e leu-me sem um gole d'água o M S inteiro.

"Ouvi-lo não foi puro esforço de amizade: foi um encanto. O ensaio do meu amigo, desordenado como é, encanta pelo movimento e pelo frescor de juventude inquieta.

"É certo que o seu ritmo acelerado às vezes nos cansa e até nos irrita, como se nos quisesse obrigar a subir, correndo e saltando degraus, a escada elíptica para um segundo andar.

"Há que perdoar no meu amigo esse desordenado. Aliás nada mais fácil de perdoar em quem passa, quase de repente, de ignorante adolescência às volúpias da inteligência e das altas leituras. O primeiro contato, mesmo fortuito, com as idéias e emoções superiores deslumbra e desequilibra. O desordenado é natural aos primeiros amores.

"E que é este ensaio do meu amigo senão a primeira carta de amor da sua inteligência? E como escrever em perfeita origem e num ritmo seguro quando ainda se sente fresco na boca o gosto daquele como 'primeiro beijo da namorada' a que se pode comparar a iniciação nas idéias e emoções superiores. 'Primeiro beijo de namorada' que incendiou a adolescência de S. Frei Gil; e deu-lhe a fome pecaminosa de idéias com que foi parar em Toledo e em Paris.

"Ora, é faminto de idéias, e ansioso do sentido íntimo das coisas, que neste ensaio se apresenta o Sr. Lins do Rego. Aristocratizando-se nos gostos e nas leituras, renuncia à fácil popularidade de agitador de sensações políticas, a que o estimulava o meio; e na sua idade e num meio como o Recife, semelhante renúncia assume quase o relevo dum heroísmo ou, se quiserem, duma aberração.

"O que é certo, porém, é que este ensaio do Sr. Lins do Rego faz perceber no meu amigo a promessa de brilhantes qualidades.

"Se lhe falta o senso melodioso, que na prosa também se necessita — Pater se torturava na melodia —, sobra-lhe, é claro que ainda por aguçar, o talento do pitoresco. É, ao meu ver, qualidade superior a da pura cadência de frase. Exceto para o Brasil. Porque nós, brasileiros, lemos mais com os ouvidos do que com os olhos.

"Outra qualidade que percebo em botão no Sr. Lins do Rego é a repugnância do lugar-comum. O esforço para evitá-lo. E evita-o às vezes deliciosamente. Outras vezes se perde em ziguezagues extravagantes nos seus modos de dizer.

"A mim parece que o ensaio do meu amigo, como todo o seu desordenado, dá pleno direito ao Sr. Lins do Rego a figurar entre os mais jovens desse moderno e brilhante grupo de agitadores de idéias: o 'Brasil Novo' do senhor Tasso da Silveira. Aliás, o próprio Sr. Tasso da Silveira chamou-o uma vez: 'homem do Brasil Novo.'"

"Eu não tenho a superstição do novo e até me deixo gostosamente acusar do contrário. Confesso, porém, uma ingenuidade: a de

supor que a geração ainda verde dos mais moços que o século, os que o choque da guerra pegou meninos, aguçando-lhes a sensibilidade e o senso de valores, pressagia um Brasil superior ao atual — a essa geração podre de madura de que só se salvam os *au dessus de la mêlée*. Poderíamos talvez repetir, os da geração a emergir, aquelas palavras de Peguy: 'Nous ne savons pas si nous serons hereux, mais nous savons que nous ne serons pas petit.' É-nos, neste sentido, favorável a violen..." Aqui termina o M. S. de Gilberto Freyre.

O "Apologia pro generatione sua"

1924 é um ano cheio para o escritor.

"Foi em 1924 que me casei. Neste mesmo ano, escrevi um violento artigo contra a conferência do 'Espírito Moderno' que Graça Aranha pronunciou na Academia Brasileira de Letras. Foi ainda em 1924 que estabeleci o contato de Gilberto com o grupo da Paraíba, liderado por José Américo."

Na Paraíba, Gilberto Freyre pronunciou a sua famosa conferência da juventude: "Apologia pro generatione sua", publicada mais tarde em "Região e Tradição".

"Gilberto falou diante de todos nós: José Américo, Antenor Navarro, Adhemar Vidal, Celso Maris, Álvaro Carvalho, Padre Pedro Anísio."

Foi Gilberto Freyre, por sua vez, quem aproximou José Lins do Rego dos grandes romancistas ingleses, que ele passou a ler nas traduções francesas:

"D. H. Lawrence e Thomas Hardy exerceram uma extraordinária influência sobre mim. A esses dois junto o francês Stendhal. São os romancistas mais próximos da minha personalidade."

Maceió via Manhuaçu

Lendo e estudando seriamente, José Lins do Rego, ao contrário do que sucedeu a S. Frei Gil, não foi parar em Toledo e em Paris, mas em Manhuaçu e em Maceió.

"Em 1925 fui nomeado promotor público em Manhuaçu, no interior de Minas. Passei o ano lendo e conversando com José de Queiroz Lima. A minha correspondência com Gilberto Freyre começa daí. Guardo comigo todas as cartas do meu amigo, e um dia hei de publicá-las."

Mas acontece que José Lins do Rego foi nomeado, no ano seguinte, fiscal de bancos em Maceió.

"Morei nove anos em Maceió, na minha casa da Avenida da Paz. Fiz bons amigos, Jorge de Lima, Waldemar Cavalcanti, Aurélio Buarque de Hollanda, Raul Lima, Alberto Passos Guimarães e o admirável Aloysio Branco, poeta que morreu menino e que padecia dum verdadeiro delírio literário."

Nessa época, José Lins do Rego não queria outra coisa senão tornar-se um bom crítico literário.

"Escrevi vários ensaios. Um deles é o prefácio nos 'Poemas' de Jorge Lima, onde está o meu ponto de vista sobre o modernismo. E muitos outros, como os que dediquei a Machado de Assis, a Jackson de Figueiredo, a Manoel Bandeira, a Marcel Proust."

Waldemar Cavalcanti, quando José Lins do Rego o conheceu, andava pelos 15 a 16 anos.

"Um ano antes e ele ainda usava cachos. Conheci-o como porta-estandarte de um clube carnavalesco. Aurélio Buarque de Hollanda, hoje professor de Português do Colégio Pedro II, tinha sido reprovado nessa mesma matéria pelo professor Higino Mello.

A primeira tentativa de romance

A entrevista chega ao fim. José Lins do Rego conta-me a sua primeira tentativa de romance.

"Isso se deu em 1927. Eu queria escrever a vida de um neurastênico. Era um sujeito pedante e intelectualizado que trabalhava uma biografia de Machado de Assis. Aparece uma mulher na vida do coitado, e esta se desarruma toda. Carlos de Melo, o nome do personagem, é o mesmo do Ciclo da Cana-de Açúcar. Tenta livrar-se dessa mulher, mas é impossível.

O romance, porém, não foi adiante. José Lins do Rego escreveu umas oito ou dez páginas de caderno, na sua letra miúda e quase impossível de se ler. Há algumas frases deliciosas nesse romance gorado do autor de *Água-Mãe*. Por exemplo: "Era todo o seu tormento aquela mulher..." "Fora uma verdadeira revolução na sua sensibilidade essa mulher...", etc. etc.

A verdade é que o romancista que estava dormindo começa a despertar. Em 1931, José Lins do Rego pronuncia uma conferência, intitulada "O Filho Mau", perante a Congregação Mariana de Maceió, com a presença do arcebispo e toda a padraria.

"A minha fase católica foi intensa. Ainda hoje não me divorciei completamente da Igreja."

Essa conferência que eu ouvi do seu autor, uma noite, no silêncio do seu gabinete, na sua casa da Lagoa Rodrigo de Freitas, mostra o romancista arrebentando, o romancista querendo se libertar de não sei que grilhões que o prendiam. José Lins do Rego conta a história do "Filho Mau", uma história pungente. Ela foi escrita no mesmo estilo oral do escritor, naquele mesmo estilo tão pessoal e tão igual, que levou Antônio de Alcântara Machado a chamá-lo de "corredor de fundo" da nossa literatura.

"Por isso ou por aquilo", — conclui José Lins do Rego, "o certo é que naquele mesmo ano de 1931 comecei a escrever o *Menino de engenho* com a intenção de fazer uma espécie de biografia do meu avô. É só. Porque o resto da minha vida literária todo mundo está cansado de saber..."

De *Diretrizes*, Rio de Janeiro, (78): 34-35, 18 dez. 1941.

Homenagem a José Lins do Rego,

O menino de engenho

Jorge Amado

Para mim é difícil, assim tão próximo de seus funerais, reunir sequer imagens desses 25 anos, desde quando o conheci em Maceió até a última vez que o vi, no leito de hospital, lutando contra a morte com a mesma bravura de certos personagens seus. Fomos amigos, amizade resistente, que nada pôde abalar, nem opiniões diferentes sobre variadas coisas, nem o tempo, nem a distância. Quando nos encontrávamos era sempre a mesma alegria dos tempos em que nos víamos diariamente, na Livraria José Olympio, nos anos heróicos do romance do Nordeste, com Estado Novo, Graciliano na cadeia, censura na imprensa, o fascismo crescendo no mundo, García Lorca fuzilado, José Lins protestando. Para mim não é fácil escrever sobre ele. Há muito que dizer sobre o romancista e sobre o homem. Não sei mesmo se, ao darmo-nos conta, cada um dos seus amigos, do extraordinário tipo humano que perdemos, compreende toda a importância de sua obra, o que ele significa não apenas em nossa literatura mas na literatura contemporânea.

Só agora a literatura brasileira começa a atravessar as difíceis fronteiras da língua portuguesa e a ser conhecida em confronto com as demais literaturas, só agora os romances de José Lins começam a ser traduzidos e difundidos no estrangeiro. Creio que sua obra crescerá de importância mês a mês, ano a ano, ganhará cada vez maior público nacional e internacional, e, muito em breve, seu nome será citado

não apenas pela nossa crítica, estabelecendo-lhe seu grande lugar em nossa literatura, mas também pela crítica estrangeira marcando sua posição entre os grandes criadores, os grandes romancistas do nosso tempo. Essa é, pelo menos, minha opinião sobre a obra de José Lins. Obra para se colocar lado a lado com a dos mais poderosos mestres do romance contemporâneo, dos norte-americanos, dos russos, dos franceses e ingleses, de uma Anna Seghers, de um Haldor Laxness. Ele foi o bardo do Nordeste, o narrador sem igual das histórias da cana-de-açúcar, suas figuras vivem para sempre, ele nos enriqueceu e nos engrandeceu.

Não possuímos, em nossa história literária, à exceção de José de Alencar, maior narrador que José Lins do Rego. Não tivemos também escritor mais fundamentalmente popular, como forma e conteúdo. Quando ele escrevia, era o povo que escrevia, era bem a voz do povo, tão brasileiro como ninguém, falando de nossas coisas com um acento quase de negra velha contadeira de histórias. Andei relendo páginas suas, depois que ele morreu. É realmente extraordinário! Ele sabia tudo sobre a vida do Nordeste, sobre os homens do Nordeste, sobre suas paixões, suas dores, sua confiança. Esse menino de engenho trazia dentro de si todo o mundo nordestino e foi o seu rapsodo.

Era um homem bom, ardente, impetuoso e generoso. Vi José Lins brigar muitas vezes, agitar-se, irritar-se mesmo facilmente, gritar, explodir em cólera brusca. Em seguida a raiva passava, abraçava o contendor, rindo seu riso amplo, achando um grande tipo aquele sujeito contra o qual acabara de deblaterar. Coração enorme, leal a tudo que era nobre, ansioso de justiça, lutando contra a injustiça. No seu caso, o criador e a obra fazem uma única peça, excepcional no nosso panorama literário.

Não creio que se possam escrever os artigos, ensaios e estudos que sua obra e sua atuação exigem neste momento, quando a dor de sua perda ainda nos envolve e dificulta mesmo encontrar as palavras precisas e justas. Nessa hora os olhos estão úmidos, e os corações doloridos. Alguma coisa falta na vida de cada um dos seus amigos. É terrível pensar que já não o encontraremos, já não ouviremos sua gargalhada, não nos sentaremos com ele para tomar um café e discutir literatura. Terrível pensar que ele não escreverá "O menino e o carneiro", romance sobre o qual me falava no leito do hospital. Como se a paisagem fosse menos bela e a vida menos alegre.

De *Para Todos*, Rio de Janeiro, set./out. 1957.

O contador de histórias

José Américo de Almeida

Conheci José Lins do Rego já rapazola, quando estudava no Recife e vinha, durante as férias, da várzea do Paraíba passar dias na capital.

Ninguém dava nada por ele. Com um ar distraído, rueiro, não esquentando lugar, negligente na maneira de andar, de sentar-se, de falar, a disparar, de vez em quando, uma risada curta e inesperada, eis a figura bonachona que iria amadurecer sem mudar em quase nada esse feitio original.

Dera para aparecer-me, de portas adentro, entrando com a mesma facilidade com que saía, todo íntimo ou abstrato, num jeito de quem sabia o que valiam os momentos, o que interessava e o que não interessava, sem dar satisfação.

Comecei a olhar para ele. No meio daquela leseira sobressaía algo estranho. Estando fora da bitola, tinha-se que observar o que carregava consigo, e era um imenso talento.

Tomou-se como uma espécie de diretor espiritual, a fazer-me confidências. Arranjaria uma namorada que eu conhecia de vista e tinha idade de ser sua mãe. Passados alguns dias, contou-me, todo pimpão, que a havia beijado.

Naquele tempo, mais ou menos puritano, essa ousadia amorosa era uma novidade. Tratei de averiguar como se portaria a amada diante da agressão:

— E qual foi a reação?

Sem dose de malícia que seria, na maturidade, uma de suas fases, não ocultou:

— Disse: "muito obrigada."

Chamei sua atenção para esse drama de uma solteirona que, perdida toda a esperança, recebia o sinal de amor, tardiamente, como um favor. Como uma obra de caridade.

Impressionou-se e pôs-se a refletir, pela primeira vez, nos segredos da vida. Despertava a intuição do romancista, tal qual se estivesse ainda experimentando nos lábios a substância de sua futura criação.

Desconfiei, mais logo, que o ponto de atração não era minha pessoa e, sim, minha biblioteca, pela gula com que se deixava ficar a revistar os livros e levava para ler os que ia apontando.

Sua juventude, despreocupada de tudo, possuía essa paixão. O dinheiro que pegava era para gastar nas livrarias. No meio provinciano toda mania teria que dar na vista. Circulou a invencionice de que ele entrava, sorrateiramente, em casa com os volumes adquiridos embrulhados na capa, por ser a herança do avô posta fora.

Bastaria isso. Tendo força intelectual e esse gosto pelas letras, estava fadado a uma grande carreira de escritor, se acertasse com o seu pendor natural.

Foi promotor público na Paraíba e em Minas Gerais, mas só teria cabeça para a sua predestinação. Seria sempre assim. Como fiscal de consumo, nunca impôs uma multa. Seu colega Barros de Carvalho ensinou-lhe, em Cabo Frio, como se lavrava um auto de infração. Ficou tudo feito, mas, de regresso para o Rio, perdeu o processo no trem.

De volta de Minas, ficou em Alagoas, onde se fez irmão de Jorge de Lima, como já era de Gilberto Freyre e Olívio Montenegro. Sua mais bela história não será somente da literatura brasileira, mas das grandes amizades que glorificam um coração humano. Esse sentimento constituía para ele um compromisso moral que se tornava mais vigilante na ausência. Ninguém tocasse num amigo. A sinceridade que foi a marca de toda a sua obra era ainda mais viva nas relações pessoais.

Sua aparição como escritor foi acontecimento. *Menino de engenho* era uma estréia que já tinha uma segurança de mestre. Mais poema de que romance, revelava, entretanto, além da pintura fiel, do quadro autêntico ornado de poesia das coisas, as qualidades de um animador de ambientes e criador de tipos.

O que mais encantou foi a espontaneidade que eliminou todo artificialismo. A imagem não procurada era apenas a cor local.

Não poderia ele traduzir essa vida simples sem um estilo próprio. E extraiu da cana-de-açúcar toda a doçura cheia de nós da expressão que criou, sem grande relevo, sem imprevistos, mas de um sabor nativo que não chegava a ser plebeu. Pegou-a na boca do povo com toda a sua frescura e modelou-a. Não é, contudo, a gíria: é o linguajar do homem comum, a fala da sala e da cozinha, do engenho e da cidade. Se não tem disciplina, se foge, por vezes, ao controle gramatical, à rigidez da sintaxe, é, prodigiosamente, exata. É rica de propriedade e precisão. Trabalhada, não deixa de ser agradável e musical com seu ritmo de vozes soltas, dando a idéia da presença de alguma coisa que está viva, bulindo, diante de nós.

Apontam-me como o indicador dessa corrente literária do Nordeste. Não é essa, infelizmente, a filiação. Tudo meu é tão pessoal, especialmente a maneira de escrever, variando com os ambientes, os assuntos, os momentos, regulado por estados de alma, que não poderia formar escola. Tive, simplesmente, o arrojo de lançar-me da província, servindo-me de um material ainda virgem que, se não fosse um valor, seria uma revelação. Foi isso que encorajou os mais novos. Também, digo uma coisa: tudo que vem sendo assinalado como imaginário ou inverossímil foi cópia do natural. São flagrantes de choques de instintos que uma inteligência estranha não poderia admitir.

Surgiram, depois, os famosos romances — *Bangüê* e *Fogo morto*.

O realismo é a forma de ficção que mais interessa pelos seus contatos com a vida. Esse foi tão autêntico que parecia uma história verdadeira passada no seio da família. Intimidade descoberta por uma pena leviana.

Paulo Cavalcante (Trombone), tio afim do romancista, perguntado se já tinha lido os seus livros, respondeu com uma pilhéria:

— Não, estou esperando que passe para a família do sogro.

Ele mesmo, José Lins do Rego, era personagem e, às vezes, protagonista, a dirigir a cena com a sua natureza.

Alguém achou que *Meus verdes anos* era uma obra em que o autor se repetia. Não é verdade. Ele aí se identificou como a figura principal do ciclo da cana-de-açúcar. Entrou na pele daqueles entes primários, uns ingênuos, outros espertos, esses recatados, aqueles sensuais, a variedade de temperamento que está em toda parte.

A várzea era mais do que um cenário. Fornecia matéria-prima, barro molhado, para a escultura de tipos que receberiam o sopro de vida de um inventor de almas.

Seu regionalismo era uma nesga do quadro universal. O meio vulgar, quase primitivo, tinha seu toque de humanidade. O ramerrão do engenho era cheio de novidades que só uma sensibilidade de escol conseguiria devassar. E tudo passou a falar por sua boca com a mesma familiaridade para a urdidura imortal. Transformou o ambiente chato numa atmosfera de romance. Deu vida a uma realidade quase morta e capturava as figuras como quem tira retratos.

No princípio, essa paisagem rústica lhe bastou, com todos os seus detalhes para uma literatura que suscitava a curiosidade de outras culturas como documentação de um mundo ignoto. Em lugar de importar influências exóticas, projetou-se.

Suas últimas experiências não foram uma deserção. Já não eram colhidas nas fontes, como evocação do que a vida lhe depositara na alma. Já não era a impressão de cada dia pela galeria dos seus velhos conhecidos.

Procurou outros caminhos e demonsttou o seu poder inventivo. Sem maiores complicações, nem veleidades de análises, nem mergulhos no inconsciente, consagrou uma criação mais artificial de figuras bem desenhadas que a imaginação ia gerando com a experiência adquirida. Só havia de introspectivo o que era humano. Se coexistem corpo e alma, não haverá autômatos. Cada personagem tem que mover-se e pensar por si, sem que lhe seja imposto nenhum exame de consciência.

Muito lido, sua obra obedeceu a um plano e tem uma técnica sem pretensões de escola nem de arte. Pouco importa a composição. É uma história que conta.

Era por excelência o contador de história sem outra preocupação. A narrativa fluía, sem nenhum esforço, com a plasticidade e um interesse como se estivesse ouvindo a sua voz, como se fosse oral.

Já falei na sua língua que para poder ser simples tinha que ser natural, mais íntima que popular. Era essa a magia da sua maneira de narrar, sem esmero de construção e sem lugar-comum. Narrando com uma fluidez de velha história aprendida de cor. Ora com um engasgo, ora com maior desembaraço, tão movimentada como vivida.

As palavras mais cruas eram sempre a procura da expressão. Ou a coisa era aquilo ou deixava de ser.

Cada criatura tinha seu caso, seu problema, seus conflitos, sem espírito santo de orelha, salvo quando o autor saltava de corpo inteiro no terreiro e pedia a palavra, tomando parte na ação, a desencavar uma verdade latente ou a patentear que a vida mais humilde podia ter um sentido.

Pouca paisagem, mais caracteres do que paisagem, que só intervinha se exprimia alguma coisa mais que o pitoresco.

O escritor cultivava os dons do espírito e o homem não era menos dotado de riqueza interior, do que eleva a condição humana acima do seu nível com aproximações quase sobrenaturais. Com o que há de maravilhoso nas reservas da bondade humana. O sentimento de família era o seu manancial mais perene. A sorte que sempre o bafejaria dera-lhe uma companheira que, na sua simplicidade, seria o coração compreensivo de uma grandeza que não se prendia só ao lar, porque estava em marcha para a glória. Certa vez, fomos eu, ele, Gilberto Freyre e Tarqüínio de Sousa passar uma deliciosa e bucólica semana na fazenda de Paulo Prado, em São Paulo. De volta, indo deixá-lo em casa, vi-o, ao saltar, abraçar as meninas chorando de alegria, com uma ternura que não era deste mundo.

Disse-lhe brincando e comovido:

— Se é assim na chegada, que dirá na partida!

Fui levado por ele ao Engenho Itapuá, à mansão de Dona Maria Lins, sua tia e segunda mãe. Nunca imaginei que se pudesse ser tão querido, graças ao carinho meio rude com que tratava todos, revertendo à meninice.

Na rua, confundia-se com o povo sem nenhuma presunção, com um dito ou gesto amável para todos. Se, algumas vezes, ficava alheado, distante, era o seu mundo da lua. Parava no meio da conversa ou retirava-se sem dar nenhuma explicação. Aí ninguém o detinha. Dir-se-ia ter companhias invisíveis, ou seres fabulosos, que costumavam visitá-lo, oferecendo-se para seu elenco romanesco.

Tinha suas paixões, a política que nada lhe deu, os esportes, o espírito público e o entusiasmo pelo vigor da raça, nas suas competições, com a fibra de um lutador.

A última vez que estivemos juntos, no ano passado, ficou esparramado na cadeira, recebendo da varanda a viração do mar com um ar alegre e saudável. Não estava preocupado com a saúde, como sempre andava, pressentindo a ronda da morte prematura. O Dr. Silva Melo, um sábio de nossas gerações, chegara a dizer que era ele um homem sadio à procura de uma doença.

Ninguém amou mais a vida, vivendo intensamente, na plenitude dos sentidos, como seus dias de glória, a celebração do jubileu, a posse na Academia, os sucessos de livraria, as viagens, tudo o que a fortuna pode dar aos seus eleitos. Tinha, porém, um órgão mordido pelo mal hereditário ou por um remanescente malsão da várzea que o criara.

Custou a morrer, o organismo vigoroso resistia. Agarrava-se ao mundo, no apogeu de suas faculdades, sentindo ainda intata toda a força de sua criação.

Adeus, meu amigo. Eu não sabia que aquela despedida, na praia benigna, era um nunca-mais. Quantos já perdidos e este novo vácuo.

A vida longa marcha para o deserto. Despovoa-se agora de uma presença que nunca faltou, sendo a primeira visita nas horas de solidão.

Adeus, meu grande amigo. Prometo ficar pelo resto dos meus dias contando a tua história como sabias contar a dos teus inúmeros convivas.

De *Sem me rir sem chorar*. João Pessoa, *A União*, 1984, p. 83-88 (Repr. de *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 12 out. 1957).

Sois um tema literário e humano bastante complexo...

Austregésilo de Athayde

Senhor José Lins do Rego:

Sois um tema literário e humano bastante complexo, ao contrário do que me dissera o companheiro que comigo se congratulava, por me haver designado o Presidente da Academia Brasileira para saudar-vos nesta cerimônia de recepção. As vossas facilidades são enganosas aparências que se desfazem com a meditação da obra e do homem, assim como sucede com as paisagens distantes, muito simples nas grandes linhas da dimensão fotográfica, porém de perigoso e complicado acesso para os viajantes das montanhas, dos vales, das florestas e dos descampados, que de longe se confundem em lisuras verdes e plácidos caminhos.

Há mais de vinte anos que ando convosco, como encantado leitor dos vossos romances e crônicas, revendo nas vossas as terras da minha infância, identificando personagens dos vossos livros com os que encheram os meus verdes anos, porque nós, meninos do Nordeste, nascidos no fim do século passado ou no começo deste, vimos as mesmas coisas, tivemos iguais sofrimentos, preocupações e sonhos.

Eu poderia recompor a minha pequena vida no sertão cearense com os fatos da vossa vida e, apenas mudando nome, muitos dos coronéis, dos padres, dos agregados de engenhos, dos moleques e outras figuras que enchem de tumulto e realidade as vossas páginas estão em minhas memórias. Digo-o em louvor de vossa fidelidade de

ficcionista, do poder autêntico da arte que praticais como nenhum outro daquela estranha região brasileira, ao mesmo tempo tão árida e tão fértil.

Esses termos contraditórios, aridez e fertilidade, marcam o Nordeste, traçam a psicologia da gente, explicam fenômenos sociais e políticos, entram no entendimento da fisionomia física e espiritual da terra, onde tudo gira ao redor da chuva e da seca.

Criamo-nos, todos, na grande e temerosa expectativa dos favores do céu, interrogando os horizontes se haverá ou não chuva para as abundâncias dos pródigos invernos, com o gado gordo, os roçados cheios de milho apendoando e as várzeas cobertas de melancia ou jerimum, ou a terra calcinada pela soalheira, vazia a perder de vista, sem outro verde além dos juazeiros, dos xiquexiques e dos mandacarus que matam a última fome dos animais e dos homens.

A grande nota do regionalismo literário nordestino são as duras estiagens que de tempos em tempos se repetem e, às vezes, se prolongam anos seguidos. Então as misérias do povo e do solo inspiram romancistas e poetas. Cangaceiros e beatos também se misturam nesse regionalismo, como figuras obrigatórias da paisagem humana do Nordeste. Cantadores e repentistas têm nos primeiros os grandes assuntos de seus versos, e os segundos, pelos milagres que operam, enchem de medo e esperança o coração do povo.

Tem que haver seca em romance nordestino, nem faltará nele episódio de cangaço e história de homem santo, e podeis ver como tudo é verdade lendo os escritores de mais nomeada, que vêm de Franklin Távora a Graciliano Ramos. *A fome*, de Rodolfo Teófilo, *Dona Guidinha do Poço*, de Manuel Oliveira Paiva, *Luzia-Homem*, de Domingos Olímpio, *A bagaceira*, de José Américo de Almeida, *O Quinze*, de Raquel de Queiroz, e *Vidas secas*, do mais ilustre romancista alagoano.

A seca desencadeia o destino, empobrece os ricos, obriga a emigrar, avilta os pobres e deprava os instintos, porque ela traz consigo a fome que é sempre má conselheira. Como motivo sinfônico ou simples melodia acidental, a seca faz parte da literatura nordestina e é natural que assim seja, pois de outra forma o escritor não se identificaria com o meio, ficando estranho à grande e sempre espantosa realidade da vida da região.

Vós, porém, Sr. José Lins do Rego, não sois um romancista das angústias da terra e da gente, quando batidas pela avareza das nuvens. As vossas histórias têm outras preferências. Falam dos canaviais,

engenhos e usinas trabalhando, para alegria dos seus donos, as famílias ricas ou decadentes de um mundo social que se formou nas casas-grandes e na bagaceira, com toda a raça de tipos que encontrastes na vossa meninice tão atribulada pelas experiências precoces que se acumularam em vossa mente e das quais tendes extraído a seiva fecunda de tão notável obra literária.

Não sois um escritor regionalista, no sentido das limitações que o regionalismo impõe, e já os críticos do vosso primeiro romance observaram a surpreendente universidade do mundo ressuscitado pela vossa pena. Trabalhastes o Nordeste como Thomas Hardy o seu Condado de Wessex, ou como Thoreau os campos, as montanhas e as águas de sua cidade, os quais fez conhecer e amar todos os americanos que leram, e como Thoreau podeis afirmar que nada se pode esperar de alguém que não considere a terra em que nasceu como a mais doce do mundo.

Nem as sucessivas orfandades, nem as aperturas da asma, nem os contratempos de menino que não teve a devoção permanente e insubstituível dos pais, nada dessas aflições fez de vós um escritor pessimista. Nesse particular honrastes a tradição do vosso avô, com o seu temperamento feliz, pouco inclinado às lamúrias e invectivas contra a inconstância da natureza. Não sois como aquele velho Sinhô Marinho, do Engenho Maraú, que "chorava mais do que carro de boi carregado", só faltando soluçar nas queixas contra os lagartos, o açúcar ruim, o gado magro. Nunca fostes como aquele vosso parente "com vidro de aumento para as desgraças", porque os vossos olhos relegam as miúdas contrariedades, tal como o vigoroso senhor do Santa Rosa, com os seus óculos de aro de prata, refletindo na cara toda a satisfação do homem feliz. E para a sua felicidade bastava-lhe ver as suas canas acamadas nos partidos, o milho criando corpo, o feijão crescendo e o gado roliço. E se o tempo não corria à feição, e a cana não acamava, o milho não criava corpo, o feijão não crescia e o gado minguava de carne, nem por isso lhe acabava o contentamento, pois logo lhe vinha o consolo da esperança em dias melhores.

Dissestes numa crônica de jornal que o que vale é o tempo morto que vieis bulindo como o corpo de Lázaro na tumba de pedra. Assim oferecestes ao crítico de vossa obra a grande deixa para a mais exata compreensão de vossos enigmas. O tempo que para outros morreu e fica sepulto, para vós nunca se perdeu e jamais andastes à sua procura. Apesar de breve, indo apenas até os doze anos de vossa idade, escorre nele toda a linfa criadora e nunca aqueles dias se aparta-

ram de vossa imaginação. Durante eles convivestes, unha e carne, com os personagens, grandes e pequenos, que povoam os romances, que, vós mesmo dissestes, compõem o ciclo da cana-de-açúcar.

As lições da moderna Psicanálise informam quanto poder têm no adolescente e no homem maduro as impressões da infância. Elas enterram-se nas células profundas do subconsciente e ficam mandando soberanas no nosso destino. Não são mais os mortos que governam sempre e cada vez mais os vivos: é a criança que sempre e cada vez mais governa o adulto.

Muitas da lembranças de vossa meninice deveriam produzir amargura; delas porém logo vos libertastes, pela forma da confissão pública, transferindo-as às páginas de livros, para que dentro de vós nada restasse de incômodas fixações e complexos obscuros. Em cada romance, a matéria inerte das recordações converte-se em formas vivas de realidade e poesia, e ainda dos episódios mais crus, nos quais a natureza humana parece rebaixar-se às últimas malignidades do instinto, sabeis extrair um certo quê de purificação e ingenuidade, pela força de uma narrativa tão estreme de sentido espúrio que, lendo-vos, é como se ouvíssemos árduas palavras pela boca de quem as pronunciasse com inocência e candura.

Pensou-se que após publicação de *Fogo morto*, com o qual declaráveis encerrada a série das histórias ligadas às casas-grandes, aos engenhos e aos canaviais, estaria exausta a vossa imaginativa, como mina de filão esgotado. Pois não tardastes muito em mostrar a existência de outros veios, jorrando novas e mais vivas lembranças daqueles seis anos passados na casa-grande de vosso poderoso avô. As páginas que denominastes *Meus verdes anos* e que dedicastes a vosso neto José, para que lhe sirvam no futuro como uma lição de vida, aí estão pujantes, aprofundando-se no recôndito da consciência do menino, como os sertanejos cavam no leito dos rios secos fundas catimbas para encontrar a água fugidia.

Fora temerário, ainda agora, acreditar que está tudo dito. Os escritores da vossa qualidade não cessam o fluxo das transmutações do quotidiano em matéria perene, graças ao toque da poesia que é neles um dom congênito.

Proust achava que, na transposição do mundo sensível para a realidade artística, o grande escritor deveria ditar a sua maneira pessoal de ver as coisas e nunca submeter-se à visão comum. Ouso contrariar semelhante sentença, à luz dos vossos exemplos. A grandeza de vossa obra, que está atingindo a universidade em traduções sucessivas nas

línguas ilustres da terra, vem precisamente da maneira humilde com que nos transmitis das coisas e dos seres apenas a visão comum, o pensamento do pobre povo nordestino, as suas dores, os seus sentimentos, as suas esperanças e as suas ilusões.

Não há o menor constrangimento de imposição de formas pessoais, sendo como sois um espelho de cristalino reflexo e jamais um combinador de ingredientes literários, destro no refinamento de impurezas e na destilação de raros perfumes. Assim recende das vossas páginas a eterna poesia que uma vez definistes como sendo "a que se finca na terra e se alimenta de nossa própria carne e de nosso próprio sangue". Uma poesia hipostática, marcada pela mais íntima união do verbo com a natureza humana.

Não desejava esta saudação recorrer à literatura comparada, mas, por acaso, existia visão pessoal do autor em grandes artistas como Tolstói ou Chekov, e cito esses dois russos, porque sempre fui tentado a ver no sentido profundo de vossa obra tão humana algo de *Guerra e paz*, de *Ana Karenina*, de *Ressurreição* e aquela maneira lenta, quotidiana, com que o grande contista e dramaturgo de *O cerejal* narrou a decadência da sociedade russa.

Muito ouvi falar a respeito da vossa vida de estudante no Recife, naquela mesma escola onde se formaram os bacharéis que repontam nos vossos romances. Nem sequer sabeis bem onde eram as salas das aulas e a muitos dos professores só de nome conhecíeis.

É melhor que vós mesmo narreis, perante esta assistência que hoje vos glorifica, como foi a vossa vida na Faculdade:

"O estudante José Lins do Rego era íntimo de todas as agitações da Escola, gritava pelos corredores, cantando em voz alta e desafiando árias de operetas da moda, botava apelidos e se fizera o terror em arruaças de rua e boêmia. Rapaz perdido, o aluno péssimo do Dr. Amazonas, bacharel em 1923, que não entrou no quadro de formatura porque consumiu em cerveja da Rua Santo Amaro as verbas do avô."

Este período descritivo de vossa mocidade turbulenta está num discurso que pretendíeis pronunciar na própria Faculdade de Direito, quando regressastes da Europa e que, por circunstâncias que não mencionastes, ao que parece nunca foi pronunciado.

Neste retrato não há nada mais daquele menino asmático, criado junto às saias das tias, com o mimo das negras do engenho e que ficava invejando de longe os outros meninos tomarem banho de rio, correrem no lombo dos cotovelos em pêlo e pintarem as diabruras perigosas dos garotos do sertão.

Esse ano de 1923 marcou caminhos novos de ascensão, conquista e glória em vossa vida. Foi o ano do encontro com Gilberto Freyre, quando, de volta de sua longa viagem aos Estados Unidos e à Inglaterra, onde preparara o espírito para realização de sua obra científica e literária, o futuro autor de *Casa-Grande e Senzala* retomava contato com a juventude do seu tempo, no Recife.

No prefácio de *Região e tradição,* vêm singelamente contados os passos dessa amizade que considerais tão fecunda para o vosso destino de escritor. Na verdade, depois do conhecimento com Gilberto Freyre, mudaram-se os rumos do estudante da Faculdade de Direito, ocupado então em escrever crônicas e contos, perdendo-se também, como não pudera deixar de acontecer na província, nos panfletos da política partidária.

Abriram-se os vossos olhos para perceber que o vosso destino era outro. Começou a reconstrução de vossa personalidade, na base do encontro de um mundo até então ignorado e no qual penetrastes, com segurança, pelo braço do companheiro que retornava de Colúmbia e de Oxford, de prestigiosas universidades do outro lado da terra, pronto a realizar a mais completa pesquisa da alma pernambucana e a resolver os problemas da integração brasileira, que não voltara americanizado ou britânico, porém mais intensamente pernambucano e, por isso mesmo, mais vivamente brasileiro.

Gilberto Freyre foi quem desvendou o vosso amor pela terra que dominava o vosso coração sem que ainda o houvésseis percebido. "A nossa vida por esse tempo", está por vós escrito, "foi para mim admirável. Eu me fazia, construía a minha personalidade. Havia nessa época o movimento modernista de São Paulo. Gilberto criticava a campanha como se fosse de uma outra geração. O rumor da Semana de Arte Moderna lhe parecia muito de movimento de comédia, sem importância real. O Brasil não precisava do dinamismo de Graça Aranha e nem da gritaria dos rapazes do Sul; o Brasil precisava era de se olhar, de se apalpar, de ir às suas fontes de vida, às profundidades de sua consciência."

Esses ensinamentos tocavam a vossa alma, e a casa do Carrapicho, onde Gilberto morava, era "como um refúgio que eu procurava com ansiedade e timidez", como confessastes.

Só por um milagre poderia ser tímido aquele moço cheio de violências e algazarra que acabava de sair da Faculdade de Direito.

Comprometemo-nos, querido confrade, a agradar nestes nossos discursos mais ainda pela brevidade do que pela substância e as-

sim não me demorarei em dizer quanto Gilberto Freyre representou no descobrimento de vossas forças interiores, encaminhando-as à vossa verdadeira vocação de testemunhar nos romances dos bangüês, dos engenhos e das usinas de açúcar algumas da matrizes da nacionalidade que o sociólogo, vosso amigo e guia, interpretou como cientista, aparelhado, como nenhum outro antes dele, dos métodos mais modernos de investigação e análise.

A associação espiritual com Gilberto Freyre nunca se interrompeu. Os dois muito construíram, cada qual em seu terreno, seguindo linhas paralelas, ambos prodigiosamente líricos, animados pela mesma paixão da terra e do homem do Nordeste. Poderia buscar na literatura de outros povos casos semelhantes de recíprocas e duradouras influências, mas chega fixar-se neste nosso exemplo brasileiro, tão fértil e cheio de beleza, de completa correspondência entre dois grandes espíritos para quem só a vida com as suas leis e sugestões comanda e dirige.

No entanto, antes do canudo de bacharel e do rubi flamívomo, já não eram poucos nem pequenos os sinais de que entraríeis, rapidamente, nesse caminho de escritor que vos conduziu aos cimos gloriosos em que hoje achais o repouso: *Uber allen Gipfelu ist Ruh,* como está dito no verso goethiano e é repetido aqui em alemão somente porque na língua original guarda a sua impressionante musicalidade.

Quando morreu Lima Barreto, escrevestes em Recife um artigo consagrando o grande romancista de *Isaías Caminha* e *Gonzaga de Sá.* Já então se mostrava a vossa rebeldia às formas estratificadas da linguagem gramatical nesta sentença: "Os grandes escritores têm a sua língua; os medíocres a sua gramática."

É certo, meu caro José Lins do Rego, que sois um grande escritor que tem a sua língua e também a sua gramática. Na releitura que fiz de vossa obra, a fim de aparelhar-me para este desafeiçoado estudo, verifiquei com surpresa que não andais muito longe de ser um cultor da nossa língua, e tudo quanto se tem escrito e proclamado a respeito das incorreções gramaticais de vossa prosa corre por conta de exagero, sendo regra a escorreição, a medida, a obediência aos cânones da gramática que atribuís apenas aos escritores medíocres. O que acontece e escandaliza é a vossa proximidade do povo, a apuração no sentido literal da linguagem popular, no que tem de mais viva e palpitante.

Se, algumas vezes, adotais certos modos de expressão, ou deixais de dar aos pronomes a posição convencional dos chamados bons au-

tores, não fazeis para desautorar a gramática e sim porque quereis que o organismo vivo siga a evolução da vida e adquira nos trópicos, além da maciez e dos ritmos cantantes, também a liberdade que lhe está comunicando o poder plástico que nunca teve e melhor serve aos impulsos e criações do pensamento brasileiro.

Eis um capítulo em que se poderia dissertar longamente, argumentando sem sofisma a vosso favor, para dizer que, se esta Academia tem entre as suas finalidades mais instantes defender o nosso belo idioma, aqui estais muito bem, pois que em vossa página é falada a língua verdadeira, a que traduz melhor aquilo que realmente quereis dizer e não a língua dos sábios e dos puristas, com rebuscados parnasianismos e léxico obsoleto. Se nos cumpre guardar a amada língua portuguesa que nos livros seja uma coisa e na voz do povo outra, pois não é nas formas eruditas que o idioma se mantém vivo e sim pela criação incessante da alma popular. E tanto é esse o pensamento desta Academia, que no seu vocabulário figuram os brasileirismos na mesma digna posição de membros da família, e ainda mais que a grande revolução literária que se operou no Brasil com o advento do modernismo, hoje consagrado pela presença dos seus mais gloriosos chefes nesta casa, foi nas formas da linguagem que se tornou mais evidente, e todos nós escrevemos hoje com uma liberdade que nem imaginavam os mestres que aqui nos reuniram e são os deuses do nosso culto.

E os de ontem e os de agora conservam-se, igualmente, fiéis à missão da Academia de guardar a língua nos valores substanciais de sua vida, sem impedir que evolua e assim se mantenha viva.

Falando, certa vez, das literaturas, dissestes alguma coisa que deve se referir especialmente à língua: "As literaturas que querem sobreviver terão que ligar-se à terra. Terão que adotar as invenções e descobertas do irmão-povo, senão se transformarão em pobres damas enfermiças, com medo do sol, da chuva e da vida."

E noutra ocasião, completando este comentário, afirmastes sem nenhuma cerimônia: "Os puristas que vão àquelas batatas do personagem de Machado de Assis." Sucede apenas que as batatas eram para o vencedor e não parece, meu caro confrade, que os puristas estejam vencendo na batalha de que sois tão valente soldado.

*

Não pertenceis, evidentemente, a qualquer escola literária, no rigor das classificações, a meu ver um tanto arbitrário, e não é acertado sobretudo pregar em vossos livros a etiqueta do modernismo.

Começastes a escrever romances quando a famosa e bulhenta escola havia transposto a fase de exacerbação, mas não vi o mais ligeiro traço que possa identificar-vos como epígono da tumultuosa corrente.

Creio que, se não tivesse havido a Semana de Arte Moderna de São Paulo e tudo quanto se seguiu em literatura e artes plásticas, haveríeis de escrever do mesmo jeito, com a mesma linguagem e os mesmos assuntos, na pura e simples maneira de expressão do Nordeste.

Jamais observei em vossa técnica de romancista ou em vosso estilo, tão próprio como deve ser em sua correntia facilidade, pois como já li em Cocteau *tout effort visible manque de style*, jamais observei, repito, qualquer intenção de ser modernista, como propósito e escolha, à moda de tantos outros que foram modernistas somente para não ficar do lado de fora na procissão do dia e por falta de coragem para sustentar as suas convicções estéticas.

Não há em vossos livros deformações, nem distorções da realidade, nem recursos artificiosos e menos ainda intento de escandalizar pelo uso de rudes termos, quando não sejam necessários, para caracterizar cenas, atitudes e temperamentos em suas genuínas manifestações.

Dizeis as coisas como são, os fatos como se passaram, as pessoas como eram, com toda a naturalidade, sem prévia arrumação e menos ainda para que do entrecho possa sair o comprovamento de teses sociológicas ou de outra espécie.

Os acontecimentos concatenam-se por si mesmos, presos no fio de sua intercadência, porque não foram inventados, como nada inventastes, exceto a arte de dispor esse material, as figuras humanas, os seus pobres e falhos destinos, a vida do Nordeste no momento das fixações em vosso espírito, por um método que não de embalsamamento, mas de pura e bela ressurreição.

O menino José Lins do Rego, neto do Coronel José Paulino, poderoso senhor de engenho, nunca se ausentou do homem, do jornalista, do escritor de romances, do pensador que também o sois e do soldado da liberdade, pois na luta pela liberdade vos encontrei sempre, constante e destemido, na dura fase da evolução social e política que estamos vivendo. As vossas maneiras estabanadas, a vaguidade de vossas conversas, os vossos solilóquios, interjeições e gritos de espanto, o hábito das andanças matinais e do estacionamento nas por-

tas das livrarias, as vossas telefonadas fora de horas aos amigos e os vossos conhecidos e impressionantes mutismos e apreensões, isto de chegar e sair sem falar com os presentes, inteiramente alheado aos mandos do bom-tom, o medo das doenças súbitas apesar da solidez vigorosa do vosso esplêndido organismo, tudo isso que dá a vossa marca personalíssima é nada menos do que a permanência da criança sertaneja no adulto perdido das capitais.

Não tendes refolhos nem complicações problemáticas; os vossos personagens são lineares, unidimensionais, aparecem e somem como se corressem nas linhas de um trilho por uma planície. Exatamente como é a vida, quando se metem os homens a interpretá-la: simples sucessão de fatos na rotina dos dias.

Vistes, quando menino, a decadência de uma sociedade rural, a meia aristocracia dos senhores de engenho acabando, o fim do feudalismo nordestino vencido pela máquina, com os cangaceiros que eram os seus cavaleiros andantes e os beatos, místicos da superstição, que é também um dos fios vitais das gerações.

Tudo isso se agarrou em vosso espírito para fecundá-lo, e, chegada a hora do amadurecimento do escritor, transformastes as reminiscências em formas vivas.

A vossa força de romancista está no soberbo poder da narração. Nada é de pano, de madeira, de borracha ou de matéria plástica nas multidões dos vossos romances. Senhores de engenho, avós, tias e primas, moleques, vaqueiros, negrinhas libidinosas, santos e bandidos, todos são de sangue e carne, têm músculos e ossos.

Tudo vive no triunfo ou na mesquinhez, no orgulho ou na humilhação, na violência ou na serena bondade. Ninguém é como os personagens de Dickens, arbitrariamente escolhidos para ser sempre mau ou para ser sempre bom.

Contastes a vossa história de menino de engenho, de aluno de internato, cercado pela sarabanda do poviléu que representava a contingência humana na linha de um destino atormentado, desde muito cedo, pelas fraquezas do instinto, em seus mais rudes pensadores.

Há quem se revolte com a áspera maneira pela qual contais as mais feias histórias de uma infância precocemente cosida pelo sofrimento e aguilhoada pelas revelações de uma exacerbada sexualidade.

Assim é por não ter podido ser de outra maneira. Tal se mostrou a vossa natureza em sua força propulsora para a criação artística. De algo vos gabais com razão: da vossa teimosa fidelidade a vós mesmos.

Certa vez dissestes: "Nada me arreda de ligar a arte à realidade e de arrancar das entranhas da terra a seiva dos meus romances e de minhas idéias. Gosto que me chamem de telúrico e muito me alegra que descubram em todas as minhas atividades literárias forças que dizem do puro instinto. Será destas fontes do instinto donde emanem as minhas únicas alegrias criadoras."

E como criastes! É certo que nada tirastes do Nada e sim da vida, pois que toda verdadeira vida vem de outra vida e o próprio sopro divino na argila pressupunha uma criação anterior.

Escrever é para vós uma necessidade incoercível e só escreveis porque, como queria Rainer Maria Rilke, tínheis de obedecer às forças indomináveis da vossa natureza. Quando vos chega essa espécie de crise, nada vos detém. As laudas seguem-se às laudas, umas emendadas nas outras, como rolos do papiro antigo, mostrando a continuidade vital do enredo, e se parais, noite alta, nesse labor, é para chamar pelo fio algum amigo que julgais de vigília, esperando as vossas ordens e comunicar-lhe, como honrosa primícia, as peripécias em que se envolvem os duendes que restabeleceis na condição de vida.

E invectivais o velho Zé Amaro, por haver batido na filha enferma: "Isso não é direito, seu Condé!" E cobris de elogios o Vitorino Papa-Rabo com a sua tabica vingadora. "É duro, sabe? 'Papa-Rabo' é homem até debaixo d'água." Tudo entremeado de gargalhadas, de insultos, de nomes feios, vibrando o fio no silêncio da cidade deitada no sono.

Esse tumulto de vida é implacável no vosso espírito. São manifestações insopitáveis, e se vos metêsseis a contê-las correríeis o risco de um ataque de apoplexia.

Não é de vosso temperamento fechar-se, porque a vossa natureza está voltada para a vida, em termos de ação e de vida.

Por isso amais as praças de esporte, acompanhais os grandes alaridos do triunfo do vosso clube, somais os vossos gritos e impropérios aos gritos das multidões decepcionadas, quando as suas cores não se impõem ao adversário.

Tendes em pouco apreço as rodas literárias, as confidências intelectuais, o preciosismo das conversas de gabinetes e de salão. Quereis ar livre, clamor e frêmito. Ides ao povo para sentir o que ele está pensando e querendo.

Diariamente transmitis na imprensa, em jornal da manhã e em jornal da tarde, as histórias recolhidas nas conversas de lotação, nos ônibus e nos trens, os comentários da sabedoria popular, as notações da cidade viva.

Construístes com os vossos romances do ciclo da cana-de-açúcar um monumento a uma era já quase extinta e em vossas crônicas guardais as palpitações do nosso estranho mundo, nas formas mais agudas do seu realismo angustioso.

Fogo morto é uma epopéia, à moda de Cervantes, e *Cangaceiros,* outra, e *O Moleque Ricardo* contém no fecho três páginas que ninguém poderá esquecer pela sua grandiosidade à Dostoiévski, quando o mestre Lucas pergunta, em seu desolamento, na dança sagrada do terreiro, o que fizeram os negros mandados para Fernando de Noronha. "Que fizeram eles? Que fizeram eles? Ninguém sabe não." Esse refrão repetido como o batuque no coro dos atabaques tem inflexões que descem na alma com uma ressonância fúnebre que não sai da memória. A extrema tristeza do povo humilde diante das injustiças inelutáveis.

Querem as tradições que este discurso seja leve e aqui e ali assuma certo ar de apadrinhamento do veterano ao calouro que se aproxima, mal-ajeitado no fardão e tímido diante do corpo de veneráveis doutos da Academia. Pelas vossas palavras, vi que vos assentastes na Cadeira número 25 com a bonomia, segurança e senso de posse absoluta de quem não tivesse feito outra coisa na vida.

Isso está certo. A cadeira era vossa, vossa de pleno direito, visto que sois um dos maiores escritores brasileiros, e esta casa é dos escritores de sangue e alma como vós, Sr. José Lins do Rego.

*

Em determinada hora de vossa existência, resolvestes-vos a percorrer terras estrangeiras, varando ares e mares para a aventura das viagens. Desde as ribas mediterrâneas até os fiordes vizinhos do círculo polar, vistes as grandes coisas do mundo, vivestes nas terras de mais apurada civilização e de tudo destes conta em crônicas diárias, sem a monotonia da repetição dos viajantes da *Cook,* com esta vossa maneira particular de sentir grandezas e misérias e narrá-las, singelamente, para encanto dos outros homens.

Enfiastes as botas de sete léguas para ir mais depressa e mais longe, em tudo pondo esses vossos olhos alvissareiros, de modo a nada perder das paisagens e dos seres, conferindo a profusão de vossas reminiscências de leitura; mas por todos os lugares, fosse Paris ou Florença, Madri ou Estocolmo, nunca vos apartastes de vós mesmo, em nenhum momento vos tentou a idéia de parecer francês, britânico, ita-

liano ou patrício de Hamlet. Em tudo percebestes coisas de apreciar e amar, nas evocações dos tempos antigos, ao lado das ruínas da Grécia e de Roma, mas tais coisas não afetavam a alma do nordestino, para quem Homero com os heróis ilustres que cantou não vale muito mais do que os cantadores de nênias nas portas das igrejas da Paraíba, pelo menos na força da inspiração poética.

É bom beber vinhos famosos, contemplar correntes de água, a cujas margens a história se cansou de deixar as suas pegadas; parar defronte da fachada das catedrais góticas em Paris, Chartres ou Colônia; admirar quadros, estátuas em museus de renome; extasiar-se diante de panoramas ricos em sugestões milenares. Nada disso porém mudou um átimo na alma do bom e grande José do Rego, com o qual ninguém pode, como ele mesmo costuma dizer e que, de retorno, era o mesmo despachado madurão de quem ouvi, certa feita, uma senhora comentar: "Não tem cara de escritor"; e eu lhe respondi: "A senhora diz isso, porque nunca viu Hemingway." Nem todos podem nascer com a cara de Byron.

Ajuntando em livro as crônicas das andanças européias, acrescentastes-lhes *As nordestinas,* ou sejam páginas com as quais quisestes equilibrar os entusiasmos da outra banda do mundo com as ternuras de vossa própria terra, pois outras terras podem ter maiores encantos, nenhuma, porém, como a várzea da Paraíba "no seu esplendor de natureza", a qual vos acudia a memória, quando navegáveis o Loire, "o rio dos vinhos que são bebidas dos deuses na primavera dos castelos de França".

Assim foi por todo canto e mesmo nessa Grécia que andastes palmilhando por último, e aqui daria tudo por saber de vossas reflexões diante da Acrópole, na qual, muito longe da famosa oração renaniana, havereis, quem sabe, pensado nas matas do Itapuá, quando "a manhã de sol de inverno se alegra no colorido das flores que desabrocham nas capoeiras festivas".

Porque estamos certos, vós e eu, confrade ilustre, que não há nem nunca houve motivos mais suaves para églogas e bucólicas, ou ainda para anacreônticas e teocríticas, do que a mansuetude das campinas do Nordeste quando, no fim das tardes de inverno, as sombras sobem ao sopro das frescas virações atlânticas e o gado lerdo de gordura deixa o pasto em busca dos currais, tangido pelo longo aboio dos vaqueiros.

São paisagens e momentos imorredouros na lembrança de quem uma vez os viu e sentiu, e em vossos livros os reviveis como ninguém,

com esse poder pictórico que a vossa pena adquire quando traça aqueles quadros. Já mestre João Ribeiro, que logo revelou sensibilidade especial para a vossa arte, falara duas vezes em pintura ao dar notícia alvissareira do Menino de Engenho. Falou de "pintura magistral e verdadeira", referindo-se às descrições de vossas espantosas precocidades e depois sentenciou: "A pintura da enchente do rio é uma das mais belas que temos tido, assim como a do lobisomem, superstição vulgar de todo o Brasil."

Panorama de cheias e secas, manhãs e crepúsculos, ambientes da vida rural, serões de famílias, velórios e enterros pobres, a marcha do gado nas estradas, os aspectos das roças, a beleza dos canaviais no esplendor da safra, a fisionomia humana nas fainas dos engenhos, tudo isso sai literalmente pintado em vossas páginas e com tal força e genuína profundidade que se pode dizer de vós o que um crítico disse de Thomas Hardy: Possuís a redolência do solo.

*

Encontrareis nesta nova casa-grande que vos acolhe, com tanta alegria, variados motivos de satisfação. Dizem de nós muita coisa falsa e geralmente escondem as boas razões que nos justificam.

A Academia não é uma escola de aperfeiçoamento de escritores. É antes um regaço tranqüilo para aqueles que, nas labutas da pena, deram os melhores frutos. Aqui é um lugar de onde contemplamos a obra realizada, recebendo na imortalidade os precários galardões da fama e da glória.

Dissestes em um dos vossos escritos que amais a convivência dos velhos; pois tendes uma luzida companhia de homens maiores de cinqüenta e, se alguns poucos se acham ainda abaixo dessa cota, asseguro-vos que neles se revelou mais cedo aquele espírito de aceitação, conformidade e placidez que caracteriza a velhice sensata.

Aqui e ali, nos tempos das vossas rebeldias de rapaz, quando é muito o sangue nas guelras, fostes incomplacente com as academias e os acadêmicos e até fizestes uma jura que a vida se encarregou de desmentir. Jura falaz, como as juras de amor.

Essa culpa contra a lúcida matrona, cujos favores se distribuem por igual a todas as escolas, a todas as tendências e a todos os temperamentos, com a condição apenas de que possuam a credencial das boas letras, todos a tivemos em nossa história de escritores. É até bom chegar-se aqui com um pouco de cinza na cabeça e envergando esse

fardão vistoso como se fosse um burel de penitente. Os que menos prezavam a Academia, quando se inscrevem no estreito rol dos quarenta, costumam ser os que mais a amam e se comprazem em nossas serenas tertúlias, nas quais se cultiva a amabilidade, o sorriso, a cortesia, antecipando-se um pouco as vantagens da bem-aventurança.

Todos somos, uns para os outros, mestres e amigos, e, às quintas-feiras, não é pequena a volúpia com que mutuamente nos distribuímos cálidos elogios, cada qual mais empenhado em observar as boas cores, o ar de saúde e a teimosa mocidade do companheiro, carregando nos adjetivos amoráveis com que nos forramos aqui de ilusões para enfrentar as cruezas dos restantes seis dias da semana. Somos assim mais do que uma companhia amável: somos uma família cujos membros cultivam a cordialidade como a sua virtude mais esmerada.

Estou certo de que o homem vigoroso e rude, criado no massapê paraibano, tão representativo da terra e do povo do Nordeste, estimará em seus confrades as polidas maneiras, as atitudes mansas, as palavras medidas, o jeito precavido para não melindrar susceptibilidades que entre imortais se encontram bem à flor da pele.

Isso não significa que não tenhamos malícia, que a ironia não pertença aos anais da Casa, que não se cruzem floretes nos debates e que as naturezas não guardem os espinhos que trouxeram do berço. Tudo, porém, nos choques mais renhidos, se passará de forma estilizada, entre veludos, cristais e rendas finas, cada um com a sua caçoleta de perfumes, de modo que o ambiente quando mais se encrespe seja tão suavemente como a brisa, ao balançar, com leveza, as pétalas do jardim.

*

Muito tendes escrito e confessado aos íntimos a respeito dos terrores pânicos que a morte vos infunde. Ela vos parece uma grande injustiça. Assim também era Tolstói. Nada quereis com a Deusa Silenciosa e menos ainda com aquele *undiscovered country* para o qual marchamos, com passo inexorável, cada segundo de nossa curta vida. Assim somos todos feitos, nesse movimento de incessante rebeldia à transformação da matéria que é a suprema lei e a mais visível da natureza.

Para iludi-la criaram-se muitas fábulas e compuseram-se as esperanças de que o fim será apenas um instante de trânsito do doloroso efêmero para a felicidade eterna. As academias pertencem ao

gênero desses recursos contra a idéia de que tudo desaparecerá e dão-nos o consolo de que teremos a sobrevivência, na mais longínqua lembrança da posteridade.

Os livros bastariam para garantir-vos a perenidade de vossa presença na literatura brasileira, mas assentado nesta poltrona que a ilustre Companhia vos destinou, ciente da grandeza dos vossos títulos, podereis contar com a imortalidade. Esta não é uma Casa que os séculos abalem, que os regimes políticos destruam, que possa perecer no conflito das paixões ensandecidas tão sólidos são os seus alicerces que se houver, entre as surpresas do mundo, comoções capazes de abismá-los, tudo não passará de mero delíquio; logo virão outros belos espíritos reconstruí-los, reunindo os destroços em novo e mais sólido monumento.

E logo também se reatará o diálogo que mantemos com os antepassados, para a reverência do culto que lhes é devido.

Quando vencido o segundo milênio desta nossa era, já houverdes resignadamente compreendido que é bom descansar para além dos páramos, muito mais idoso ainda do que o varão a quem substituís, os que vierem para esta vossa cadeira celebrarão o vosso nome, pelos tempos dos tempos, como agora o fazemos com Junqueira Freire, Franklin Dória, Artur Orlando e Ataulfo de Paiva. Esta nossa Companhia regala-se nas comemorações, e nada lhe é mais caro do que os ritos solenes da recordação.

O último a ocupar esta poltrona número 25, prezado confrade, com a pecha de intruso em cenáculos a que pertenceu sem diplomas suficientes, foi um leal servidor desta Casa, e todos aqui queremos dar depoimento de seus préstimos. O que lhe faltou em títulos literários quis sempre suprir em devoção aos interesses da Companhia, fazendo o papel das abelhas que não participam dos vôos nupciais na primavera, que nunca enfrentam a glória das alturas ensolaradas, mas realizam o trabalho indispensável da colméia — nisso ele foi incansável.

Confessamos a saudade que nos deixou e queremos honrar a memória de Ataulfo de Paiva nesta noite, que também a ele é dedicada, a este companheiro assíduo, incrivelmente veraz e fidedigno, espécie de irmão leigo da Ordem, que só deixou de freqüentar-nos quando vencido pela moléstia nos cimos dos seus noventa janeiros, e que, estou certo, dirigiu o seu derradeiro pensamento a esta Casa que lhe velou o sono final, entre as pompas que tanto amava e na desolação dos seus confrades que, se não o tiveram como mestre, viram sempre nele um amigo indefectível.

Senhor José Lins do Rego: trazeis ainda nas alparcatas de viajante a poeira da mais famosa colina que os vossos olhos tanto contemplaram, nessa nova sedução de vosso espírito pela Grécia, que retardou de alguns meses a alegria da investidura desta noite.

Sabeis, assim, que tudo passa, menos a Beleza, ainda mais duradoura do que a verdade. A erosão dos séculos, o ataque cego dos bárbaros, a displicência e o desencanto das gerações nada lograram contra a serenidade dos pórticos e das colunas dos templos em que se adoravam os deuses humanizados.

Na variedade das raças e dos climas, na ruptura aparente dos mundos, permanece sobranceiro o mesmo sonho de imortalidade que animou o pincel, o escopro e a palavra, o sonho dos ginásios, das academias, dos teatros e dos filósofos. O sonho sempre evanescente e sempre renovado de fixar a formosura do momento que passa. Fixá-lo na pedra, no bronze, na tela e na mais duradoura de todas as matérias, o sopro da palavra, na prosa e no verso.

Entrai nesta nova casa-grande que doravante será para todo o sempre vossa. Aqui vivereis cercado da carinhosa assistência e da sincera admiração de trinta e nove companheiros, empenhados em prolongar as graças da vida sob a égide de Machado de Assis, o maior de quantos sonharam dentro dos umbrais da Academia.

(De COUTINHO, Edilberto. *O Romance do Açúcar*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1980, p. 57-73 (Repr. de REGO, José Lins do & ATHAYDE, Austregésilo de. *Discursos de Posse e Recepção na Academia Brasileira de Letras*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1957, p. 49-95).

Recordando José Lins do Rego

Gilberto Freyre

No momento em que se pretende ter havido pura coincidência entre uma nova filosofia ou uma nova sistemática, tanto artística como científica de interpretação da vida brasileira, em particular, e do Homem situado no Trópico e, até, do Homem, em geral — filosofia ou sistemática esboçada desde 1920, em artigos sobre temas principalmente literários e como que definida, mas não exposta, no livro *Casa-Grande e Senzala,* publicado em 1933 — e o começo do chamado "Romance do Nordeste", sou obrigado a recordar que alguns dos principais iniciadores desse movimento de literatura de ficção foram de algum modo tocados por influências que tiveram seu ponto de partida naquela filosofia: uma filosofia, de certa altura em diante, tão de José Lins do Rego quanto minha. Mas sempre irradiada do Recife; e cuja elaboração primeiro se fez durante o contato do seu mais remoto idealizador com meios universitários estrangeiros e com movimentos intelectuais e artísticos de vanguarda dos Estados Unidos e da Europa, no segundo e no terceiro decênios do século atual.

José Lins do Rego foi não só um dos iniciadores de um novo romance, em língua portuguesa, como um dos provocadores, no Nordeste, da poesia modernista-tradicionalista, baseada sobretudo em memórias de infância; e que Jorge de Lima inaugurou com *O mundo do menino impossível* e *Essa Nêga Fulô.* A esse propósito, não deve ficar esquecido o fato de que Manuel Bandeira escreveu *Evocação do*

Recife a pedido de um amigo do Recife que lhe solicitara precisamente aquilo: que escrevesse um poema de recordação da sua infância de recifense. Esse outro recifense vinha se empenhando em escrever um livro dificílimo: uma história e uma interpretação do menino brasileiro que importasse numa espécie de reorientação do adulto brasileiro na vida e, principalmente, na Arte, pela consciência da sua espontaneidade de menino e da sua inquietação de adolescente: espontaneidade e inquietação a serem prolongadas, em vez de abafadas, no adulto, em geral, e no adulto brasileiro, em particular.

Foi José Lins do Rego que do Recife levou algumas daquelas influências, primeiro para a Paraíba onde José Américo de Almeida se preparava, em parte sugestionado pelo Movimento Regionalista do Recife, em parte sob o estímulo do seu próprio sertanejismo, inspirado em José de Alencar e em Euclydes da Cunha, para escrever o extraordinário romance regional que é *A bagaceira;* e, depois, para Alagoas, onde Jorge de Lima e Graciliano Ramos, um tanto por sugestões recifenses, outro tanto por sugestões "modernistas" vindas do Sul, voltaram-se para temas telúricos e para assuntos regionais — regionais de uma nova espécie de regionalismo —, enxergando neles problemas dignos de uma ficção mais brasileira em profundidade do que em superfície e inspirações para uma poesia menos convencionalmente madrigalesca ou menos convencionalmente erótica que voltada para a recordação da infância do próprio poeta: para o drama da infância brasileira. Para a experiência da infância. Para a inocência da infância. Para os pecados e para as virtudes da infância. Da infância, da adolescência, das primeiras aventuras de sexo do homem, em geral, do brasileiro, em particular, inclusive de branco com negra. De menino senhoril com mulatas magistrais: mestres de seus senhores em outras sutilezas, além das sexuais. De menino criado em casa com moleques crescidos na rua.

Eu seria, entretanto, mais do que exagerado em minha galanteria de vivo para com mortos, se me prestasse à farsa de aceitar em silêncio aquela suposta coincidência, omitindo-me nos acontecimentos daquela época e fingindo-me espectador do aparecimento, em nosso País, de uma nova literatura de ficção e de uma nova poesia que tivesse surgido no Nordeste por geração espontânea; ou apenas como repercussão do Modernismo Rio-São Paulo. Não surgiu. Também o Recife contribuiu para o aparecimento de semelhante literatura através de um José Lins do Rego como que irradiante e até evangélico na influência que, do Recife, transmitiu a vários pontos do Nordeste;

e que confessa não em uma, mas em várias cartas, que possuo dele — e algumas das quais não devo ainda publicar — ter sido influência recebida por ele de alguém que prezou então como o maior de seus amigos e o mais completo dos seus guias. Influência sob a forma de sugestões que lhe teriam dado um novo sentido de suas relações com o seu país, com a sua região, com o seu tempo, com os clássicos, com os românticos, com os modernos. Sugestões que transmitiu a outros; que espalhou entre outros. E sempre estranhando que, da parte desses outros, nem sempre houvesse o reconhecimento da origem daquela influência. Sempre se extremando, da sua parte, em reconhecê-la e em proclamá-la. Sempre se portando, neste particular, com uma lealdade pouco brasileira: isto é, rara, nos modernos intelectuais brasileiros para com seus primeiros orientadores. Sempre se considerando desorientado ou incompleto, quando lhe faltava se não a presença, carta ou simples bilhete daquele a quem raramente deixou de submeter seus trabalhos, enviar os originais de seus romances, pedir sua crítica.

Não só pedir: quase sempre segui-la. O que não o impediu de ter exercido sobre esse seu amigo, apenas um ano mais velho do que ele, e de quem fez seu guia e seu orientador — e que fui eu — uma considerável, uma profunda influência. Foi ele quem me pôs em contato com a literatura, para mim nova, de Agripino Grieco, de Tasso da Silveira, de Ronald de Carvalho, de Renato Almeida; quem me revelou Lima Barreto; quem me iniciou em Ribeiro Couto e nos "Modernistas" de São Paulo, tendo eu, por mim mesmo, descoberto minhas afinidades com os do Rio — Prudente de Morais Neto, Rodrigo de Andrade, Manuel Bandeira, Sérgio Buarque de Holanda, Carlos Drummond de Andrade — e os recomendado à atenção e à simpatia de José Lins: simpatia que, da parte dele, dificilmente se fixou em Prudente, Rodrigo, Sérgio e Drummond, embora tivesse imediatamente aderido à poesia e à personalidade de Manuel Bandeira. Chegou a achar os outros "antipáticos" e "pedantes": principalmente Sérgio Buarque.

Os dois — José Lins e eu — nos completamos em várias das atividades que desenvolvemos e em diversas das tendências que desde 1923 — o ano em que começou nossa amizade — exprimimos com maior ou menor gosto ou ênfase, conforme o temperamento de cada um. Completamo-nos na influência que, juntos, exercemos sobre escritores, artistas, homens de estudo e até homens de ação, tanto mais velhos como mais novos do que qualquer de nós, da nossa região e

do nosso País. Completamo-nos através das influências que eu recebi dele e das que ele recebeu de mim. Sua vida e a minha tornaram-se, desde que nos conhecemos, duas vidas difíceis de ser consideradas à parte uma da outra, um complexo fraternamente simbiótico, de tal modo se interpenetraram, sem sacrifício do temperamento de um ao do outro.

Aqui transcreverei — nota prévia a um ensaio em preparo, em que recordarei as relações que me ligaram de modo assim fraterno a José Lins do Rego — trechos de cartas suas, de várias datas, que documentam o que acabo de sugerir. Mais do que isto: indicam ter nos ligado uma amizade de tal modo compreensiva, de tal maneira simbiótica, que raramente terá havido igual, no Brasil, entre escritores ou entre artistas; e que nunca se separou de preocupações de caráter literário. Preocupações que nos animaram, desde o início daquelas relações, a correspondência tanto quanto o convívio pessoal.

A 30 de setembro de 1924, ele me escrevia da Paraíba, comunicando-me em carta — numa carta de transbordante ternura — o casamento que já me anunciara em telegrama:

"Casei no dia 21 de setembro, como lhe mandei dizer. [....] Estou ainda em experiência. Tenho lido muita coisa. Eu quero por todo este ano escrever o meu ensaio sobre você. Para isto cuido ir aí conversar com você. Tenho por este trabalho toda uma volúpia de passar a minha vida inteira trabalhando nele. Porque se existe escravatura mental eu sou um seu escravo. Tenho por você um arrebatamento a que Deus há de dar bastante espírito para não dissover-se em ridículo. [....] Estou me preparando para tomar conta do Engenho. Para o ano serei finalmente senhor de engenho."

Diga-se de passagem que o ensaio a que José Lins do Rego se referia nessa carta ele o escreveu. Uma verdadeira apologia. Elogioso do princípio ao fim. Entusiástico. Exuberante. Mas, a meu pedido, sacrificou-o. Decidiu não publicá-lo. Já fizera o mesmo, aliás, com um ensaio, já composto e prestes a ser publicado — este, crítico, e, a meu ver, injusto — sobre Múcio Leão. Como eu achasse que não era trabalho com que ele devesse se estrear e que a sua vocação não me parecia para a crítica literária mas para outro gênero literário, concordou comigo. E deixou de publicar o ensaio já composto e pronto para ser lançado.

Em 1933, escrevia-me do Rio a respeito de um livro novo do qual já me lera trechos durante uma manhã inteira, dizendo-o inspirado em meu projeto de uma reconstituição da vida de menino no Brasil — nos engenhos e nas cidades. Projeto já esboçado por mim em certos trechos de *Vida social no Nordeste* (publicado em 1925).

"Saiu o livro [Menino de engenho] *que me trouxe uma série de aborrecimentos. [....] Se não fosse o desenho de Bandeira, que é bem sugestivo, a edição da obrinha não chegaria aos pés dos Marçais. Em todo caso fui duramente castigado. Falo muito dos outros e para língua comprida nada como um dia atrás do outro. [....] Você me desculpe ter posto o seu nome na dedicatória do livro. [....].**

Em 1934, de Maceió, dava-me notícia de estar planejando escrever outro trabalho — plano que parece não ter chegado a realizar:

"Para o Congresso Afro-Brasileiro vou ver se escrevo uma notícia sobre as peregrinações feitas aqui ao tempo da campanha milionária (salvação) contra os xangôs de Maceió. A oposição explorava dizendo que o governo Malta era 'pai-de-santo'. E quando chegou no governo meteu os negros na cadeia..."

E na mesma carta:

"Aqui correu a notícia de que você andava de muletas por causa de doenças-do-mundo. Esta notícia veio do Rio."

Em 1935, ainda de Maceió, escrevia-me esta carta interessantíssima, com uma curiosa referência a José Olympio Pereira — então jovem editor, rico apenas de inteligência e de coragem — como "sujeito rico":

"Não sei por que estou sempre a pensar que você não gosta mais de mim. [....] Tive notícias daí sobre o seu segundo livro. Olívio me mandou falar numa proposta de um editor. Vendi ao José Olympio, de São Paulo, uma segunda edição de Menino de engenho. *[....] Yan foi quem me aproximou do tal editor. [....] Este José Olympio é quem*

* Desta carta se omitem trechos cuja publicação seria ainda, segundo amigos do autor, inconveniente.

editou o livro de Humberto de Campos, Memórias. *É um sujeito rico. [....] Não avalia como ando com saudades dos dias que você passou aqui."*

No mesmo ano de 1935, era do Rio que me dava notícias do seu isolamento, do seu primeiro contato com o Paulo Prado, das suas confabulações a meu respeito com o então decaído politicamente Estácio Coimbra — grande amigo meu de que José Lins muito se aproximou, depois de o ter agredido, junto com Osório Borba, nos seus dias de panfletário:

"Estou isolado neste Rio de Janeiro que você não avalia. Rodrigo muito ocupado. O Sérgio escrevendo um livro sobre o Brasil que parece ser muito interessante. Já publicou um capítulo numa revista. O Paulo Prado esteve aqui uns dias. Achei um sujeito adorável. Falou muito de você e de Cícero. É um velho delicioso. [....] Por que você não me escreve? Não pode calcular como uma carta sua me faz bem, me dá mais confiança. Vivo tão só, tão sem coragem, que me consolaria com uma carta de você de vez em quando. Isto mesmo mandei dizer a Olívio outro dia. Não me conformo com o seu silêncio. Estive com o Dr. Estácio, que me disse que ia consultar um médico de homeopatia para você. É o que penso também. Você devia procurar se curar sem a tal medicina moderna. Esta tal medicina está é mais cheia de charlatão que a outra. Escreva-me, meu querido Gilberto."

Noutra carta, sobre o mesmo assunto, ele me aconselhara deixar o Artur de Sá, médico moderno; e receitar-me com o João Marques, antigo e sensato.

Em 1938, era ainda a lamentar-se do seu isolamento que me escrevia do Rio:

"[....] Faltando você como pode agüentar a vida este seu fraco amigo? [....] Não sei se é velhice mas me sinto sem entusiasmo algum. Espero que você saia desta [sua] crise de nervos. Eu conheço o quanto elas são dolorosas. Mas, sem você, como poderei resistir aos meus desesperos? Você ainda é nos meus momentos de agonia a imagem que me chega. Eu digo quando me vem chegando a crise: Gilberto acha que tudo isto é besteira, que eu não tenho nada. E o equilíbrio volta. Sem o grande amigo, a minha vida vira em nada. Escreva--me. A sua Mãe está boa e satisfeita com a idéia de ir até São Lourenço."

Referia-se a uma pessoa — Minha Mãe, Francisca de Mello Freyre — de quem foi muito amigo. Tanto que uma vez lhe dedicou um livro com estas palavras: "À Velhinha Minha Mãe."

Em 1939 voltava a escrever-me do Rio, lamentando mais uma vez o isolamento em que vivia, a despeito das muitas camaradagens de que se rodeava e das muitas risadas com que divertia os camaradas em conversas de café e de rua:

"Aqui continuo muito isolado. Só o Octávio Tarqüínio me tem sido de uma assistência comovedora. [....] Bandeira e Rodrigo não os tenho visto sempre. [....] Deus queira que você venha, pelo menos a minha vida aqui muda, melhora de condição."

Nunca deixou de conservar o amigo distante em dia com suas atividades de escritor. Exemplo:

"Não estou escrevendo Pedra Bonita. *Mas um romance que se passa numa estação de estrada de ferro aí. Chama-se* Pureza, *que é o nome da estação."*

Quase sempre, enviava ao amigo fraterno os originais dos seus romances. E os enviava, pedindo crítica, solicitando sugestões.

De outras das suas cartas, publicarei trechos neste ensaio: simples rascunho, simples nota prévia a um ensaio maior, já em preparo. Por essas cartas, ficarão esclarecidos alguns pontos, hoje obscuros, tanto nas relações, por vezes simbioticamente intelectuais, como nas fraternamente sentimentais que nos ligaram durante longos anos; tanto nas suas relações com o meio brasileiro — principalmente o literário — da sua época de transição de panfletário para escritor, de provinciano para metropolitano, como nas dos seus dias de escritor, quase de repente triunfante, com outros escritores. E também nas influências — inclusive (acredite ou não Mestre Otto Maria Carpeaux) as de autores ingleses — que confessa ter recebibo por intermédio do amigo de quem, num esforço tremendo para indivíduo do seu temperamento, chegou a receber, depois de muitas instâncias de sua parte, lições de língua inglesa.

Um reparo ou dois sobre tais influências, antes da transcrição daqueles outros trechos de cartas suas ao amigo do Recife. Amigo e confidente.

Ao partir José Lins do Rego em 1924, depois de formado pela Faculdade de Direito do Recife, para as suas terras da Paraíba, não tendo ele se adiantado muito no conhecimento da língua inglesa, sugeri-lhe que procurasse ler certos autores ingleses e anglo-americanos em traduções francesas e espanholas. Foi como travou relações com Lamb, Pater, Newman, Blake, Lafcadio Hearn, Hardy, Stevenson, Melville, Conrad, George Moore, Henry James, Arnold Bennett, Chesterton, Joyce, Lawrence, Mencken, entre os que mais recomendei então à sua leitura, ao lado de franceses e de espanhóis, para ele e para muitos outros brasileiros de então, de todo ou quase de todo desconhecidos como Ganivet, Huysmans, Barbey d'Aurevilly, Pío Baroja, Perez Ayala, Maritain, Proust, Mann, Maurras, Rilke. Ao mesmo tempo, insistia eu em que ele lesse de verdade, e não apenas para ter lido, Pascal, Montaigne, Schopenhauer, Nietzsche, Unamuno, Tolstói, Fernão Lopes, Fernão Mendes Pinto, Defoe, Dickens, Stendhal, Tchecov, O'Neil. E dos da terra, Pompéia, em quem me parecia haver um autêntico Imagista.

Escandalarizam-no a princípio algumas das minhas aversões a ídolos que ele vinha ingenuamente adorando: Victor Hugo, Zola, Blasco Ibáñez, Vargas Vila, Papini, Anatole France, G. B. Shaw. Adotou-as, porém, embora, já homem de idade provecta, viesse a reconciliar-se com Zola.

A uma distância já de muitos anos, revendo, em cartas de José Lins do Rego, suas impressões de alguns dos autores cuja leitura lhe recomendei, não compreendo bem sua caracterização inexpressiva de Hardy: "fino". Um anglicismo de *fine?* Sei que Hardy foi, daqueles autores, o romancista que maior influência exerceu na sua transição de jornalista para escritor; de panfletário para misto de memorialista e ficcionista, depois de um primeiro fracasso na sua tentativa de afirmar-se como ensaísta. Repito que Hardy e Stendhal, D. H. Lawrence e Perez Ayala, Joyce e Pío Baroja, Huysmans e Henry James, Melville e George Moore, Lafcadio Hearn e John Dos Passos, Conrad e Rilke e Marin, Arnold Bennett e, finalmente, Proust foram, dos escritores de ficção que ele leu por sugestão ou insistência minha, as maiores influências que o levam ao seu exato destino: o de romancista. Eram para ele escritores "agudos". Em Dickens, depois do nosso convívio, como em Balzac e em Flaubert, ele apenas se aprofundaria: já os conhecia, embora superficialmente, e quase de raspão. Superficialmente também conhecia, os lidos também de raspão, Cervantes e Tolstói, Goethe e Dostoiévski, o próprio Shakes-

peare e Ibsen — escritores, segundo sua classificação naquela época, "graves" — nos quais viria a aprofundar-se um tanto, lendo alguns deles com fervor, com intensidade, quase com volúpia; e não apenas para os ter lido, por insistência do amigo fraterno que encontrara em mim. Eu conseguira alarmá-lo, fazendo-o reconhecer-se ignorante de livros essenciais.

Com essa mesma volúpia, ele se entregou à leitura de páginas de pensadores, de ensaístas e até de místicos, cuja leitura eu igualmente lhe recomendara. Não só os já recordados Pascal, Montaigne, Schopenhauer, Nietzsche, Ganivet, Lamb, Walter Pater, Unamuno, Baudelaire, Barbey d'Aurevilly como Lulio, San Juan de la Cruz, Gracián, Diego de Estella — uns mais "agudos", outros mais "graves", segundo aquela sua classificação um tanto simplista.

O seu primeiro e maior desejo repita-se aqui que foi tornar-se, na língua portuguesa, ensaísta, nutrido da tradição inglesa modificada pela espanhola, de ensaio; e que a essa preparação acrescentasse um domínio sobre a língua portuguesa do Brasil que representasse, como preferência por um estilo com alguma coisa de oral e folclórico, outra tradição de pouco relevo em nossas letras; e na qual ele, seguindo-me a seu modo, procuraria se integrar também a seu modo. A tradição de Gil Vicente, Fernão Lopes, Fernão Mendes Pinto, Garrett, Antônio Nobre, ainda mais que a de Frei Luís de Sousa, Vieira, Eça, Oliveira Martins.

Esclarecidos estes pontos, transcreverei outros trechos de cartas que, em várias datas, me escreveu José Lins do Rego; e interessantes para o estudo não só da sua personalidade, em geral, como do seu desenvolvimento em escritor, em particular. Para o estudo de algumas das influências que mais agiram sobre esse desenvolvimento.

Depois de ano e meio de convívio com Olívio Montenegro e comigo, no Recife, José Lins do Rego seguiu para a Paraíba. Pensava em viver vida nova. Em isolar-se no interior para ler e escrever. Escreveu-me no fim do ano de 1924:

"Quase que não respondo a sua carta. Vivi dela uma porção de dias. Você, meu querido Gilberto, tem feito de mim gente. Por você eu teria a grande vitória sobre eu [sic] *próprio. Fugi de muitas das minhas afinidades, curei-me de vários vícios. A minha melhor recordação, de mais intensa saudade, é daquela nossa primeira viagem à Paraíba. Nunca vivi dias mais inteligentes."*

Ainda da Paraíba, escrevia-me em 1924:

"Invejo essa sua intensa força de ficar só. Força de homem que pensa. Eu, meu caro Gilberto, vou resolver o meu caso. Preciso de ordem, meu caro Gilberto. Ordem e ordem. Acabei por isto com meu ridículo casamento no Recife. Aqui na Paraíba encontrei uma criatura interessante. E sobretudo da melhor família da terra."

Era a primeira notícia que dava ao amigo, do próximo casamento: acontecimento decisivo na sua vida a que em outra carta, de que já foi transcrito um trecho, referiu-se como uma experiência. Experiência que felizmente deu certo, tendo encontrado em Naná Massa uma esposa para um indivíduo do seu temperamento, ideal.

Ainda em 1924 informava-me da Paraíba:

"Escrevi para Era Nova, que está uma horrível revista, essas notas que lhe mando. Têm muito de você, de suas idéias. [....] Tenho lido muito, com certo gosto. Mas em mim não é só necessário a leitura. Eu preciso sobretudo de vocação interior que em mim é ainda um ensaio com muitas probabilidades de fracasso."

Em 1925, comunicava-me, ainda, da Paraíba:

"Andou por aqui o Padre Cabral. Ouvi dele uma conferência sobre os Jesuítas com pedaços deliciosos de crítica. Não é entretanto o padre homem de gosto. Escreve com muitas palavras. Parece, às vezes, Camilo Castelo Branco."

E mais:

"Muito me tenho lembrado de você com as minhas lições de inglês. Daqueles dias de esquisito sabor para minha memória em que começamos nossa amizade. Foram mesmo por esses dias de chuva nossos primeiros dias de amizade. Dias em que o meu esforço era não parecer ridículo e evitar aqueles horríveis conhecimentos que tinha. E ia à sua casa encolhido de escrúpulos de não lhe ser importuno. Tudo isto é hoje para mim o que me ficou digno de lembrança de toda minha mesquinha vida de rapaz onde muita coisa realizei como se fosse ator de uma troupe *de Brandão Sobrinho."*

E referindo-se às suas leituras de autores franceses que eu lhe recomendara:

"Recebi por intermédio do Dr. Montenegro o livro de Barbey que estive lendo. Não conheço bem Goethe mas Barbey parece que se deixou tomar dum bocado de ranço e de exagero. Que acha você desses pontos de vista de Barbey sobre Goethe?"

Noutra carta de 1925, comunicava-me a morte do tio querido, em cuja casa de engenho estivéramos juntos no ano anterior:

"Tenho passado dias bem tristes com a morte do meu tio Henrique. Com ele morre o melhor homem de minha família, o único que podia continuar o meu avô. Deixou-me uma grande saudade."

Durante o mesmo ano de 1925, deu-me notícias de suas leituras de dois escritores de língua inglesa, que eu muito recomendara à sua atenção; e que ele, por sua vez, recomendara a José Américo de Almeida, já então "com todo o material de *Bagaceira* entre mãos":

"José de Almeida anda agora em estado de espírito bem curioso. Avalie que está ele com todo o material de Bagaceira *entre mãos e atrás do momento crítico para pô-la em forma definitiva. Falou-me em Lafcadio Hearn. Para José de Almeida não há melhor excitante."*

Sinal de que, por intermédio dele, Lafcadio Hearn e outros autores de língua inglesa chegaram a ter alguma influência sobre José Américo.

Ainda em 1925 me escrevia:

"A propósito dos medíocres: vivem muito, e os homens superiores quase sempre morrem antes do tempo. A estupidez parece que gosta Deus de expô-la à prova da longevidade do cágado. [....] Li suas notas sobre Lafcadio [Hearn] onde há pedaços deliciosos, embora você em conversa me houvesse dito coisas mais interessantes de Lafcadio."

Também estava "excitado" por Lafcadio Hearn.

Difícil foi para ele iniciar, sozinho, a "vida nova" que desejava. Daí ter-me escrito no mesmo ano:

"Depois da aguda impressão que me deixou o seu contato, reservou-me Deus uma prova bem cruel de humilhação. Abateu-me até o chão. Por mais que eu reaja, o homem vazio subsiste em mim. É doloroso confessar essas coisas. Não sou um artificial. Tenho vocação para alguma coisa de sério..."

E sobre leituras:

"Tenho lido o Maurras, em L' Allée des Philosophes. *Achei-o menos ilegível do que Barrès e com um bocado de ranço moral. Como o de preferir Malherbe a Baudelaire; e depois, tolerante com Faguet ao passo que justo com Brunetière. Apesar de não ter o gênio do pitoresco de Barbey, é Maurras, como você já me havia indicado, um crítico dos melhores. Parece que há em Daudet mais sensibilidade e mais imaginação."*

Noutra carta do mesmo ano, voltava a referir-se a José Américo de Almeida:

"José de Almeida está a botar para diante A Bagaceira. *Recebi seus romances de Hardy. É um escritor fino. Deixa-nos um vazio moral que seria de desesperar se não fosse a sua forte tensão estilística."*

Hardy tornou-se o seu principal modelo de romancista regional e universal, a um tempo. Leu-o e releu-o. Hardy e Lawrence, Joyce e Perez Ayala.

Ainda em 1925, José Lins do Rego escrevia-me da Paraíba:

"Há muito que não tenho carta sua apesar de duas que lhe escrevi. Entretanto muito viva em mim é a sua amizade que me deu caminhos verdadeiros de vida. Andou por aqui Ulisses que foi para mim um domingo para essa semana horrível que é a Paraíba."

Não tardava a deixar a Paraíba, assim "horrível", por uma para ele ainda mais "horrível" Minas Gerais: Manhuaçu.

De Minas escreveu-me em 1925:

"A cidade onde estou é profundamente estúpida e rica. Não é da velha Minas do Sul de que fala Oliveira Viana, a Minas pacata e velha. É uma cidade nova da mata [....] duma gente que talvez seja

a mais áspera do mundo. [....] A cidade tem luz elétrica, esgoto, água e uma porção estúpida de advogados. Eu penso que termino advogado. Para quem tem tino econômico é a terra privilegiada. Ganha-se muito dinheiro.'' Referia-se a Manhuaçu.

E do Rio escrevia-me em 1926, referindo-se à parte de Minas Gerais onde estava fixado, tão a contragosto:

''Recebi a sua carta em Minas mas em estado tão precário de espírito que tive vergonha e escrúpulo de responder. Graças a Deus que tenho bastante senso para não misturar as coisas que mais admiro às coisas que mais me repugnam. O que eu fazia em Minas e os contatos que mantinha por lá eram bastante para que procurasse evitar relações com o mundo de tão finas sugestões que tem sido para mim a sua amizade. (Estou com medo de não estar com estas coisas resvalando no ridículo.) Tenho estado com Sérgio e Prudente que sempre indagam por você. O meu preconceito contra o Sérgio desapareceu depois de sua vinda para cá. A Revista do Brasil *é que não está nada grande coisa. Por entre os literatos daqui foi muito comentado seu artigo sobre a* Revista. *O Assis andou com este artigo mostrando a todo mundo. Contou-me, parece-me, o Prudente. Ele falou-me com entusiasmo do artigo. Não li este seu artigo. Sobre o Gomes Sampaio na literatura do Rio Grande do Norte, Jaime Adour da Câmara escreveu um artigo em contestação e tomou a sério as afirmações do Sampaio. O diabo é que revelaram ao Adour a verdade sobre o Sampaio e ele rasgou o artigo. Estou cada vez mais me aproximando do Recife: vou para Maceió como fiscal de bancos. Foi dado um grande passo para chegar ao Recife. Sobre o que me fala na sua carta acho que o melhor partido a tomar seria ficar na sua casa, que é a casa mais nobre do Recife. Para que os ríspidos choques de uma caricatura de ação que é a vida pública em nosso Brasil? Um homem com a sua sensibilidade não nasceu para servir. Em todo caso você é bastante forte para passar por tudo isto, íntegro.''*

Devo esclarecer que o Gomes Sampaio a que se refere esta carta de José Lins do Rego não existiu: foi um personagem inventado por mim e que aparecia na Revista do Brasil assinando artigos sobre Modernismo.

Em 1935, em carta escrita para o Rio, dava-me José Lins estas notícias de Maceió, para onde viera de Minas Gerais:

"Recebi uma carta de Rodrigo boa demais para comigo. Você é que sabe conhecer os homens. Eu não. Vivo a me iludir com toda a gente. Bastam me arreganhar os dentes, fazerem-me um elogio e eu gostar, chamar de amigo. Falta de caráter. Aí no Rio o seu pessoal é o melhor de todos. Rodrigo, Prudente, Bandeira, Gastão. Gente boa. Ando ultimamente abatido, com um nervoso danado."

O Rodrigo a quem se refere é Rodrigo Melo Franco de Andrade. Em 1940, era do Rio que me escrevia para o Recife:

"[....] O seu amigo anda aborrecido, tão sem interesse por coisa nenhuma que até do meu querido Gilberto me esqueci. Esqueci porque me esqueci de tudo, de mim mesmo."

E mais: *"Contra nós, aqui no Rio, cada vez mais se organizam os literatos. Há uma verdadeira mania anti-Gilberto e anti-Lins. Você é que sempre tinha razão com os literatos. Gente da pior espécie. Pior gente do Brasil. Mas, se querem brigar, aceito as brigas."*

De Cabo Frio, escreveu-me em 1941:

"Hoje estou morto de saudades suas. Aqui sozinho, em Cabo Frio é de quem me lembro — do amigo acima de todos."

Do Rio, em 1943, escreveu-me para o Recife, onde eu fora preso pela Polícia Política do então Interventor Federal e vivia com a casa cercada pelos seus esbirros:

"Um grande abraço para você e Magdalena. Lamento que os esbirros daí continuem a perturbar sua vida. Mas é da contingência dos homens da sua natureza sofrer da mediocridade toda espécie de guerra."

Do Rio já me escrevera em 1942:

"Soube de toda sua queda por Sônia. É uma coisa grande esta coisa de filhos. Você sempre teve vocação para gostar de menino e de velho."

E ainda do Rio me escreveria em 1952:

"Há tempo que não lhe escrevo. Quando recebi seu bilhete com as felicitações me vieram lágrimas aos olhos e eu me lembrei de toda nossa vida, dos grandes dias da nossa vida. Tudo me pareceu tão próximo que me senti mais moço. Mas tudo ilusão. Estou velho e sem forças para fazer mais nada. Em todo o caso ainda me restam as saudades de tempos que foram a bela época da nossa vida. Aqui estamos, meu querido Gilberto, mais amigos e mais seguros dos que são os nossos verdadeiros amigos."

Quais os "amigos verdadeiros", nossos, meus e dele, que então nos restavam? Vários. Dentre os mais antigos, Ulysses, meu irmão, Olívio Montenegro, Cícero Dias, José Olympio, José Américo de Almeida, Antiógenes Chaves, Luís Jardim, Valdemar Cavalcanti, Arnon de Melo. Entre os mais jovens, Odilon Ribeiro Coutinho.

Se houve mistério que José Lins do Rego não compreendeu nunca, nem mesmo no mais íntimo dos seus amigos, foi o gosto — que ele chamava "capacidade" e até "coragem" — de ser alguém só: ser e não apenas estar só, durante grande parte da vida. O pendor para a introspecção era, em José Lins do Rego, anulado pela incapacidade de solidão. Ele precisava de estar sempre em comunicação com alguém. Conversando e discutindo com alguém. Bebendo ou comendo com alguém. Ou simplesmente ouvindo alguém falar, rir, fazer rir, contar anedotas. Explica-se assim seu muito convívio, nos seus últimos anos, com Luís Jardim. Sua presença constante na Colombo, no Juca's Bar e, no Recife, na casa de Antiógenes Chaves: uma casa quase sempre em festa.

Meu último encontro com ele foi em Paris: poucos meses antes da sua morte no Rio. E num dia de festa: 14 de julho. Ele, Cícero Dias e eu passamos o dia, e, depois, a noite inteira, até a madrugada do dia seguinte, a conversar e a rir como se fôssemos três colegiais esquecidos pelo Tempo. Apenas ele já era um homem ferido de morte sem o saber. Cícero e eu é que o sentimos como se em cada um de nós houvesse, infelizmente, um clínico; e nele um inconfundível condenado à morte aos olhos dos menos perspicazes dos médicos. Minha última recordação dele é de uma sua risada quase escandalosa, naquela madrugada de Paris. Com essa risada, despediu-se de nós e de Paris. Nunca mais eu o veria.

*

Eu que detesto ser chamado, mesmo pelos mais moços do que eu, de "mestre" e até de "professor", dada minha profunda aversão a quanto seja sistematicamente didático nas atitudes de um indivíduo com outro, reconheço ter sido para José Lins do Rego, nos dias mais plásticos da sua formação literária, um mestre e mesmo um professor. Não resisti à sedução de sê-lo, tratando-se de alguém da minha idade que se oferecia à minha influência com a maior plasticidade, com a maior receptividade, com uma doçura de espírito por vezes absoluta, de noviço de jesuíta para com mestre de noviços.

Foi como se nele a personalidade toda, já um tanto deformada pelo meio em que vivia, se tivesse tornado inteiramente dúctil para que o amigo da sua mesma idade a destorcesse para a formar de novo, com uma liberdade criadora semelhante à de um escultor, senhor quase absoluto do seu barro. Fui por algum tempo senhor quase absoluto dessa personalidade indecisa. Poderia ter abusado dela como um mestre convencional de um discípulo fácil, submisso, passivo. Salvou-me desse crime minha repugnância à função específica de mestre. Fui mestre e — repito — até professor de José Lins do Rego, por exigência desse discípulo angustiado por falta de quem lhe desse ao desejo de ser escritor a orientação que ele buscava. Fui seu mestre e até seu professor, sendo seu amigo, seu íntimo, seu confidente, seu companheiro de várias de suas aventuras de moço; e procurando também aprender com ele quanto ele pudesse me ensinar. Não procurei fazer dele uma repetição do que eu era, mas dar-lhe quanto pude lhe dar para que sua personalidade refizesse para a expressão literária de acordo com suas características e suas predisposições já reveladas pelo panfletário e pelo jornalista. Daí ter gasto tardes inteiras, traduzindo para ele, do inglês e até do francês, páginas de autores que lhe revolucionariam o sentido literário; a percepção, pela Arte, do seu ambiente e dos seus antecedentes; o gosto pelo regresso à infância; e que eram autores dos quais não se encontravam, então, traduções em língua portuguesa ou na espanhola. Traduções por ele procuradas com avidez. Daí ter sido, contra todas as minhas tendências, uma espécie de seu professor de língua inglesa. De língua e de literatura.

De *Vida, forma e cor.* Rio de Janeiro, José Olympio, 1962, p. 33-47.

O mistério

Juarez da Gama Batista

Nosso primeiro caminho era o do Palácio. Logo cedo, José Lins do Rego estava, de casa adentro, acordando o povo:

— Levanta, minha gente.

Era um madrugador irrequieto. Acordava ainda com escuro. Vinte e tantos anos de Rio de Janeiro não tinham conseguido despertar-lhe o gosto pela vida noturna, mudar-lhe os hábitos de neto de senhor de engenho criado pelo avô. Gostava era de madrugada, de ver a barra clareando, o céu se enchendo de luz para redescoberta do mundo, numa festa que todos os dias parece acontecer pela primeira vez.

E lá se vinha ele, grandão, mais gordo do que grande, o ar abstrato, enchendo o corredor com o andar banzeiro de gigante. Ouvia-o na conversa com a empregada, na sala de jantar.

— Acorde ele. Já é meio-dia.

Não passava das sete. Mas para Zé Lins, desde que se dispunha a sair, depois de escrever a crônica para mandar para *O Globo,* já o dia estava alto, já era meio-dia.

— Acorde ele.

E dava balanços enormes na cadeira, a cabeça recostada na palhinha, os olhos na clarabóia, como num abismo. Calava-se. A cadeira ia e vinha, estalando. Depois ele pegava a falar. Ficava comentando as coisas em voz alta, falando para o tempo:

— O Zé Américo diz que vai pavimentar a estrada de Campina. Já está com a mão na obra.

E, no mesmo tom:

— Nunca mais tinha visto o Édson de Almeida, do Espírito Santo. Mora no Rio. O povo todo mudou-se de lá. O município está um caco.

Andava pela casa, remexendo nas coisas. Parava para olhar um retrato:

— Esse tinha cara de menina. Era você?

E ria depressa, um quase riso, só dos lábios. Tirava os óculos para ler os jornais. Excitava-se com as notícias.

— O Botafogo dessa vez leva couro. E muito.

E voltava a rir seu riso de poucos instantes, um riso misterioso, qua ia engolindo aos saltos. A alegria nele era passageira. Evaporava-se logo. Ficava outra vez distante. E danava a cadeira no mundo, recostado no balanço.

Na saída, ia dizendo:

— Vamos ver o Zé Américo.

E lá se ia, banzeiro, o paletó aberto, a camisa esporte atacada no colarinho, os olhos procurando ver tudo o que se passava na rua. No Beco da Misericórdia, parava para um comentário:

— Desgraçaram o sobrado com essa fachada brancosa. Tinha um balcão que era um colosso. As mulheres ficavam detrás do entrançado, espiando.

Recomeçava a marcha. Tomava a calçada toda com aquele corpão, o casaco enchendo-se de vento, como se enfrentasse uma fúria. Andava sincopado, pisando forte, pesadão, maciço. Um andar de elefante, frouxo, em bloco. De repente, fixava no chão um olhar distante. Parecia-me ver-lhe o comentário fugidio, que se apagava em dois movimentos dos lábios. Levantava a cabeça de cabelos encaracolados, como se procurasse uma resposta no ar. Parava. Tomava sintoma do tempo. Dava-se conta de onde estava:

— Esses frades que fizeram a Misericórdia eram uns batutas. Veja que beleza de igreja sem arrebiques.

E emendava, como que no mesmo fio de idéias:

— Conheci carnaval animado nessa Rua Direita.

Ficava olhando a rua, de uma ponta a outra, as mãos nos bolsos das calças largas.

— Mas vamos ver o Zé Américo.

Era uma grande admiração sua. Não só uma grande amizade. Mas também uma grande admiração. José Lins do Rego era um homem de amizades extremosas. Tudo o que lhe vinha do coração era

grande. A um amigo da província, pessoa modesta, mas que lhe queria bem, ele mandava dizer: "Uma amizade assim como a sua é uma conquista de quem muito espera da vida." Tinha esses apegos só de afeto, só de bem-querer. Mas, em relação a José Américo, havia também a consciência do julgamento e do valor.

— Vocês não sabem o que o Zé Américo pode fazer pela Paraíba. É um grande homem.

Fora essa admiração que o trouxera a participar do lançamento da candidatura do amigo ao cargo de Governador, uma candidatura que investia contra todos os poderosos do momento. E como era homem sem papas na língua, resolveu-se falar no comício da Lagoa, o primeiro da campanha.

Quando anuciaram a sua presença, foi uma ovação inesperada que encheu a noite. O povo tinha-lhe uma simpatia muito maior do que se podia pensar. E o anúncio da sua palavra despertara uma reação imediata, consagradora. Pegou a falar como se conversasse gritando. Explicou então que não era político nem homem de discursos, que não tinha jeito para orador. Considerava-se apenas um contador de histórias, como a Velha Totônia, que conhecera menino. Mas queria dizer ali o que tinha dito, no Rio, aos que lhe estranharam que se largasse de lá para vir se meter em política na Paraíba, deixando a vida boa do asfalto:

— Eu lhes disse: a Paraíba é a minha terra. É onde corre a minha seiva de vida. Tenho muito que ver com ela. E José Américo é candidato. Eu vou à Paraíba porque tenho vergonha na cara!

Foi um sucesso. Uma ovação ainda maior cobriu o comício. Um delírio. A frase ficou sendo repetida e comentada. Virou um *slogan* da luta. Os jornais fizeram dela as manchetes das suas páginas de face. Zé Lins estreava e encerrava, naquela noite paraibana, a céu aberto, sua carreira de orador popular consagrado.

Tinha vergonha da Paraíba não receber o seu amigo, que ele sabia uma personalidade extraordinária, numa unanimidade de aclamações. Sentia-se ofendido com aquilo. Era uma prova de ingratidão e incultura. Não compreendia que fossem precisos comícios, caravanas, campanha, para o Estado deixar-se governar por um homem daquela qualidade. E já que as coisas estavam nesse pé, ele não podia, como homem de letras, como filho da terra sempre voltado para ela, sair do seu ponto de honra e alhear-se dos acontecimentos. Tinha de vir ajudar os seus a ganharem um administrador de categoria nacional. Achava que o seu lugar, naquela hora, seria aqui. Não podia fugir dessa obrigação de paraibano. E viera. Estava ali.

Saiu de sertão afora, esparramado no assento traseiro de um automóvel, olhando a paisagem da terra, vendo as coisas, as figuras, perguntando por isso e aquilo, enquanto o carro corria. Queria saber de tudo, como um menino curioso.

— E onde foi que mataram Belino?

Dizia coisas avulsas. Retalhos de lembrança, que soltava no ar, seguindo o curso de pensamentos cortados a meio:

— O povo do engenho do meu avô sempre foi moleirão.

— Boi do sertão parece que não aprendeu a mugir.

Estilo telegráfico, feito de comentários minúsculos, desgarrados, era o da sua conversa. Farrapos de assunto, pedaços de que lhe ia ocorrendo, era o que conversava em voz alta. E queria saber de tudo no mundo. Em Campina Grande, perguntava por coisas de outros tempos:

— Diga-me uma coisa, quando foi que morreu Christiano Lauritzen? Velho sabido danado. Mandou mais de quarenta anos nisso aqui. Fazia o prefeito que quisesse.

E ria o seu riso fugaz.

Quando José Américo foi eleito, deu para vir uma ou duas vezes por ano à Paraíba. Em junho, para um São João de fogueiras, e no fim do ano, para um Natal de Engenho e praia. Era do Itapuá, da sua querida Maria Menina, para a praia do Poço. Ficava olhando o mar, de longe. Entrava em conversa com os pescadores, procurando saber das coisas e dos mistérios das águas. Passava dias inteiros pelos alpendres de casa, tomando fresco. Soltava-se então numa rede de franjas, que só faltava voar.

O tempo que passasse na cidade era quase todo em Palácio, sabendo o que o Governo fazia e queria fazer. Era visível a alegria de José Américo quando Zé Lins chegava, cheio das suas curiosidades. Às vezes, julgava descobrir-lhe um ar paternal, um riso meio divertido e meio terno, ao ouvir um disparate dos muitos que Zé Lins sabia dizer sorrindo aos solavancos, mordendo o riso. Era como um pai todo vaidoso das alegrias de um filho impossível.

Os problemas da Paraíba eram sempre os assuntos da conversa. José Lins tomava o sofá todo com o corpão enorme. Abria os braços e ficava alisando as almofadas. O pobre do sofá sumia-se. Ficava assim, no salão de despachos, conversando com quem chegasse, enquanto o governador botava para adiante o expediente do dia. Tinha uma grande facilidade de sorrir aquele seu riso fugitivo, que desaparecia como por encanto. De repente, puxava uma mecha do cabelo preto e ficava-lhe correndo os dedos, a cabeça baixa, pensativa. Ausentava-se novamente. Mas não tardaria a se animar outra vez:

— Olha quem vem chegando: o De Castro!

Puxava pelo "s", na brincadeira com Oscar de Castro, seu velho colega dos tempos do Colégio Diocesano, outro afeto verdadeiro.

— Oscar, mais tarde eu quero tirar a pressão.

Vivia na certeza de que o coração iria traí-lo a qualquer momento. De vez em quando, pegava no pulso. Parava para ficar contando. Era o maior dos enganos, aquela suspeita cheia de sobressaltos; a maior das injustiças que fazia com aquele seu coração, que foi toda a sua grandeza de homem e seu melhor amigo, até o fim.

Oscar tinha de lhe tomar a pressão quase todo dia.

— Está boa mesmo? Pode dizer.

Nessas horas me parecia uma criatura tristíssima que se entregava ao desengano. Concentrava-se nos movimentos do médico, como se esperasse uma sentença irrecorrível.

Às vezes, já era noite fechada quando saíamos do Palácio. Se ele não ia também jantar na praia, voltávamos a pé para a Rua Nova. E ele, como se completasse uma conversa:

— O Zé Américo é ouro de lei. Vocês não sabem o que possuem.

E agora, passados tantos anos dessa amizade sempre igual, íamos ver José Américo na sua casa de Tambaú para uma visita difícil. Como iríamos lhe dizer que os jornais do dia estavam publicando a notícia da morte de José Lins do Rego?

Oscar de Castro não sabia como deveríamos começar a conversa. Também não me ocorria o que iríamos dizer. Mas nós dois, que tínhamos sido amigos de Zé Lins e éramos também seus amigos, nós é que estávamos na obrigação de levar-lhe a notícia. Faltar naquela hora seria trair os dois.

Foi o que logo me ocorreu, ao ler os jornais: ir a Tambaú. E fui procurar Oscar de Castro para combinarmos a visita. Era um dever a que não se podia fugir. Oscar ficou sem ação. Levar a notícia ao Ministro, sim senhor, não contava com aquela. Mas eu insistia. Melhor que ele soubesse pela boca de quem tivesse os mesmos sentimentos do que pela dos outros. O choque seria talvez menor. E, de nossa parte, ensaiávamos uma dor comum, como quem escora uma casa velha, só para não vê-la cair de repente. Repartiríamos a três aquele peso do amigo morto. Eu, pelo menos, precisava de consolo.

Marcado pela morte, José Lins do Rego se convertera, há muitos dias, no mais penoso e tremendo noticiário da imprensa brasileira. Todos os jornais publicavam, diariamente, as notícias das suas pioras, dos transes que o devoravam, encurralando-o para morrer. Morria agre-

dido por todos os lados. Um *De Profundis* levantava-se das manchetes em negrita e dominava o país inteiro. O meu amigo querido tinha uma agonia de rei antigo, de figura de destaque mundial, de quem dependesse a tranqüilidade dos povos. Ia morrendo devagar, com a grandeza lenta e perene de um acaso de verão — mais dia que noite. E toda a Nação acompanhava-lhe os últimos passos. Era o consumir-se do homem, a tragédia das operações dramáticas a que se submetia, os episódios de trama cruel que acompanhavam aquela criatura, sensível e cheia de medo de morrer, no caminho para uma hora que, afinal, já se retardava.

Todos esses lances já teriam reparado o espírito dos amigos para o fim que chegaria mais para um homem exausto, desfigurado por uma agonia terrível, do que para um moribundo que simplesmente morresse — um fim que chegaria como um ato de misericórdia, já agora retardatário e desapiedado. O certo, porém, era que fôssemos levar a notícia em Tambaú. Que fôssemos nós dois. Assim, pelo menos, o amigo morto duraria conosco um pouco mais. Repetiríamos o artifício de mantê-lo vivo provisoriamente. E ganharíamos, aos poucos, a certeza calma e plena da sua morte. Uma forma de consciência e de consolo.

José Américo já devia estar esperando pelo desfecho, e era um homem à altura dessas situações. Desceu as escadas muito firme, embora pálido. Já o tinha visto, várias vezes, pálido de raiva. Mas, de espanto, era a primeira vez. E foi nos poupando as palavras:

— Vocês dois juntos boa notícia não me trazem.

Conhecia as nossas afinidades e vinha acompanhando pelos jornais a tragédia do amigo. Foi uma conversa difícil. Sem ânimo. Pouco tínhamos a dizer. Conversa de assunto único fica insustentável em pouco tempo. E ninguém queria dar parte de fraco.

Eu reparava no rosto muito sério, contraído, naquela postura que era sua. Guardava a aparência de serenidade, cheio de pudores dos seus sentimentos. Tinha qualquer coisa de um estóico. Era, indiscutivelmente, um homem forte. Habituado a ser forte. Fizera da resistência um modo de ser. Incorporara aos seus brios, à sua noção de dignidade e respeito próprio, aquele trancar-se todo, aquele não trair as emoções mais arrasadoras. Estava sempre resistindo. Resistir parece que é um dos seus segredos, o maior de todos. Eu calculava o quanto aquilo lhe causaria, o quanto custa a um homem de sensibilidade não se entregar à menor emoção, opondo-se com tenacidade de obstinado aos arrancos dos grandes golpes. E aquele era um dos maiores, dos mais violentos.

Naquela hora julguei compreender como ele enchia, sozinho, o casarão de Tambaú, onde morava, quase que afastado de todos, a maior parte do ano. Eram as imensas energias de uma individualidade poderosa, eram as suas forças de personalidade concentrada, que lhe davam aquela altivez solitária, aquele gosto da solidão, aquele realizar-se estando só com as suas meditações, a sua biblioteca, os seus papéis.

Retirara-se da vida pública e se entregara à leitura, voltando à condição de homem de letras, à sua vocação de escritor. Agora escrevia suas memórias, além de trabalhar noutros estudos. Tinha muito o que dizer. Suas memórias seriam não só uma grande obra de escritor com enorme poder de palavra, mas também um depoimento para a História, uma visão do homem de inteligência de dentro do próprio mecanismo dos fatos que testemunhara.

Só não havia palavras para aquela hora de coração apertado, para aquela conversa cinzenta. Ali não caberia nada em falso, de nenhum de nós, nem uma palavra, nem o tom geral da conversa. Era a personalidade do homem excepcional que se projetava, dominadora. Disciplinava a própria dor. Por sua causa, salvavam-se ao menos as aparências, e a visita fugia da condição atroz de um velório absurdo, fora de prazo e de lugar. Calávamos. Uma ou outra observação sobre a vida de Zé Lins, sua fidelidade aos amigos, à terra, sua capacidade de dedicar-se de coração aberto. Por fim, uma observação de quem tanto o conhecera e queria:

— Era um amigo verdadeiro. Ele era sim.

Aquilo escapou-se como o único lamento, um lamento cheio de dignidade e justiça.

E saímos de volta. Voltava mais preocupado do que chegara. Aquela dor fechada me agoniava. Meu Deus, como iria aquele homem gastar na solidão suas reservas de pranto? Com quem iria ele se abrir? Nenhuma voz para distraí-lo com outras conversas, outros assuntos. Pensei em voltar mais tarde. Ou será que ele nunca aprendera a chorar? Como conseguira ele escravizar desse modo até as emoções? E imaginava os passos inquietos pelo casarão vazio, procurando o que não poderia achar.

O carro ganhava a estrada, marginando o oceano de horizontes muito largos. As águas agitadas vinham estrondar na areia. Mais adiante, a superfície verde-azulada era uma imensidão luminosa, mostrando-se toda sob um manto de sol como que feito de veludo.

O mar calava-se, dominava tudo do seu silêncio. E, naquela hora, o casarão de Tambaú, escondido no fundo das suas árvores copadas, ficou-me nos olhos como um mistério.

De *José Américo: retratos e perfis*. João Pessoa, A União, 1979, p. 77-87. (1ª ed.: 1965).

José Lins do Rego, futebol e vida: a emoção flamengo

Edilberto Coutinho

É José Lins do Rego, sem dúvida, a figura de intelectual mais exemplar para se estabelecer a união da literatura brasileira com o futebol. Pode-se falar de futebol na poesia de poetas do nível de Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Mello Neto (este foi inclusive jogador). Sem esquecer poetas paraibanos que trataram o tema como Sérgio de Castro Pinto (poemas para Garrincha, o mesmo "anjo torto" da inspiração de Vinícius de Morais), Eulajose Dias de Araújo (que tão cedo nos deixou) e José Nêumane Pinto (jornalista contumaz e poeta bissexto). Em Marcos de Mendonça (que foi casado com a poetisa Anna Amélia), historiador e goleiro de nossa Seleção, na *belle époque* do futebol brasileiro. Podem-se evocar Augusto Frederico Schimidt e Coelho Neto, dirigentes de clubes cariocas; o último, pai de jogador célebre, o Preguinho da Copa do Mundo de 1930 (Uruguai). Mulheres como Anna Amélia, Gilka Machado e Lélia Coelho Frota fizeram poemas futebolísticos; o futebol está em contos de Lima Barreto, Orígenes Lessa, Alcântara Machado, Aníbal Machado, Rubem Fonseca e tantos outros. Em infinitas crônicas.

Mas ninguém viveu o futebol como Zé Lins. E ninguém escreveu melhor sobre o futebol, entre os nossos escritores mais *estabelecidos*, do que esse bravo filho de Pilar, Paraíba, um quase *carioqui-*

zado pelo amor ao Flamengo. (Não fosse a *paraibanidade* nele essencial, jamais abriu mão de ser nordestino.)

A força maior da literatura de José Lins do Rego parece vir do contato direto com o povo, que nunca deixou de manter. Os caminhos da ficção que nos legou passam pelo eito dos engenhos de cana da várzea do Paraíba, da mesma forma que pelos vestiários dos clubes de futebol.

"Vou ao futebol e sofro como um pobre-diabo." Nesta frase de José Lins do Rego, muitas vezes repetida, está todo o *brasileirismo* que o anima e está uma síntese perfeita da integração ao ambiente carioca e com o povo da cidade do Rio de Janeiro. Sobretudo, porque a causa maior do *sofrimento* referido eram as campanhas do Flamengo, o time de torcida mais popular da cidade (e do Brasil), O Mengo do povão carioca, a que Zé Lins se filiou já insigne escritor e do qual se manteve fiel apaixonado. Foi coberto com a bandeira do Flamengo que o conduziram à viagem misteriosa e final, em 12 de setembro de 1957. Dois anos antes, vivera intensamente as emoções de mais um memorável *Tri* rubro-negro. Os jornais da época estamparam uma foto comovedora dele, no vestiário do clube, chorando abraçado ao corpo ensaboado do jogador Índio. Um conterrâneo, aquele herói do dia. Aloísio Francisco da Luz, o Índio. Menino de Cabedelo, Paraíba. "Doutor Zé Lins, a gente é campeão de novo." E choraram abraçados à bandeira flamenga, que ambos beijavam.

No ano anterior ao falecimento de Zé Lins, o Flamengo não andara bem. Nenhum título ganho. E o ano da morte do escritor também não seria brilhante para o Flamengo. Antônio Maria, o admirável cronista, publica em *O Globo,* de 11 de setembro de 1957, uma nota já de saudade sobre José Lins do Rego: "Que coisa ingrata, saber o Zé Lins à morte. Lembro-me da última vez que o vi, de manhã cedinho, no terraço de sua casa. Um grupo de amigos ia fazer-lhe uma matinata, com a charanga do Flamengo. Faltou a charanga. E fomos nós, os amigos, cantar-lhe o hino do Flamengo e tomar-lhe o café da manhã."

Falou-se naquela manhã quase madrugada (Zé Lins era de poucos sonos, muito cedinho estava de pé) de muitas coisas. Falou-se de televisão, Zé Lins impressionadíssimo com a falta de expressão das moças que faziam anúncios, o riso sem alegria, o excesso de gestos, a formalidade das mãos. E falou-se naturalmente do Flamengo, como era inevitável em qualquer conversa com José Lins do Rego. Ele muito triste com "o papelão que o time vinha fazendo nos últimos dois

campeonatos". Ficara emocionado com a festa que o Flamengo lhe havia oferecido meses antes, pelo ingresso na Academia Brasileira de Letras. Mas a festa maior seria um título, se possível um *titulão*, como em (42 + 43 +) 44 e (53 + 54 +) 55; os dois *Tri* de que tão ativamente havia participado.

Até 1938, José Lins do Rego não se interessou grandemente por futebol. Era mais ou menos indiferente. Nascido na Paraíba, fora estudante de Direito no Recife, funcionário público federal em Minas e Alagoas. Talvez por isto (ou esse nomadismo fosse também razão), não se havia vinculado a nenhum clube. Mas, em 1938, sente-se fascinado por Leônidas, o Diamante Negro, que assombra o mundo com as célebres *bicicletas*, na Copa da França. Leônidas já participara da Copa anterior, na Itália. Mas, em 1934, como em 1930, nossa Seleção não inclui os melhores craques. E muitos são cortados por problema racial. A muito custo, em 1934, escalou-se Leônidas. Além de preto, ele representava o profissionalismo, então recente e muito polêmico no futebol brasileiro. Carlito Rocha insistiu em Leônidas e conseguiu escalar o *crioulo* fora-de-série, que era capaz de desequilibrar. Muitos historiadores chamaram Leônidas de Pelé de ontem; ou seria Pelé o Leônidas do novo tempo do futebol brasileiro, inaugurado com a conquista da Suécia, em 1958? Mas, em 1934, Leônidas teve apenas uma pálida participação. Somente quatro anos mais tarde, iria mostrar aos europeus tudo o que aprendera e mais o que inventara: a *bicicleta*.

Pois Zé Lins estava ao pé do rádio em 1938, torcendo pelo Brasil. E por Leônidas. O Brasil perde, mas Leônidas é consagrado o Craque da Copa e seu artilheiro, com oito gols. *Zé Lins é Leônidas* e, em conseqüência, faz-se Flamengo, o time carioca do grande ídolo.

A primeira anotação sobre José Lins do Rego no Flamengo é de 1939, como sócio contribuinte. Depois, encontramos em arquivos o registro de que passava a sócio-proprietário, categoria em que foi admitido em 30 de junho de 1948, por proposta do amigo Silvestre Leite. E está anotado: José Lins do Rego Cavalcanti, sócio-proprietário, integralizado. Brasileiro, casado, nascido em 3 de junho de 1901, funcionário público (Imposto do Consumo), residente à Rua General Gazen nº 10, Lagoa, telefone 26-37-65. O número de ordem (primeira matrícula no Clube) que lhe coube foi este: 894. Depois alterado para 2.327. Sobre a família do escritor, constam os nomes da esposa e das filhas. A ficha é sempre fria. Não fala, portanto, do afeto de amigos que doaram a Zé Lins o título de sócio-proprietário. E uma falha:

não diz o dia e mês em que entrou como sócio contribuinte. Mas José Lins do Rego nasceu flamengo para o futebol. Leônidas foi circunstância. Poderia ter sido qualquer outra, a motivação imediata que fez nele a emoção flamengo.

Ainda na presidência de Gustavo de Carvalho (1942), Zé Lins começou a trabalhar pelo clube, como secretário-geral. Era um dos primeiros dirigentes a chegar à sede, participando febrilmente da campanha do tri de 1942-43-44. Teria sido um cartola? Muitas vezes conversei com Valdemar Cavalcanti sobre Zé Lins e o Flamengo. Valdemar foi um amigo de toda vida. Datilógrafo do primeiro romance, *Menino de engenho* (Maceió, 1932), para o qual arranjou editor. Confidente e companheiro da livraria José Olympio, como de campo da Gávea e Confeitaria Colombo. Pois Valdemar Cavalcanti era veemente na reposta: Cartola, Zé Lins? Fora o anticartola típico, isso é que sim. Ia ao Clube todos os dias e, em geral, muito à vontade, em roupa esportiva. Não se servia do clube, para fins eleitoreiros ou negociatas, como dizem que faz o cartola da cartolagem malandra. Zé Lins servia ao Flamengo, isso sim, e por extensão ao esporte brasileiro, sempre que podia e onde podia.

Foi ele, na verdade, quem conseguiu verba para o Brasil ir à Copa de 1954, na Suíça. Depois da tarde tenebrosa de 1950, no Maracanã, teve que gastar muito tutano para garantir que não deixássemos de disputar aquele campeonato. O Brasil foi mal, todos sabem. Mas participou. Zé Lins fez parte da delegação e chorou, como todos, a nova derrota. Ele podia ser o mais alegre como o mais triste dos homens diante de um placar. Como qualquer torcedor verdadeiro.

Não foi um cartola, em nenhum momento, embora tenha ocupado os mais importantes postos no Flamengo e no futebol brasileiro. Coube-lhe chefiar a delegação do clube que circulou gloriosamente pela Europa em 1951. O rubro-negro voltou invicto, Zé Lins rindo de orelha a orelha, como era natural. Dois anos depois, chefiou a delegação brasileira ao campeonato sul-americano de futebol (Lima, Peru, 1953). De 21 de março de 1944 a 21 de setembro de 1946, José Lins do Rego pertenceu ao Conselho Nacional de Desportos. Nessa época, o Conselho foi presidido pelo Ministro Gustavo Capanema, de quem se aproximara, através de Carlos Drummond de Andrade. Na Confederação Brasileira de Desportos, foi secretário por três anos; eleito e empossado em 28 de janeiro de 1943; secretário-geral (mesmo período) nomeado em 14 de março de 1946; ocupando ainda duas vezes mais esse último posto, com nomeações em 18 de janeiro de 1949 e 17 de janeiro de 1952.

Também foi Presidente da CBF, em 1950. Substituía, interinamente, o Presidente Mário Polo. Os funcionários da época (anos 1940-50) dizem que José Lins do Rego era um excelente secretário e que exerceu a presidência de forma esplêndida. Aí se mostrou o anti-cartola. Pois cartola é o *marajá* do futebol; amigo das mordomias, inimigo do trabalho. Zé Lins foi um trabalhador do futebol. Nunca um cartola.

No Flamengo, deixou a imagem de um homem calmo, meio parado, com ar beirando a melancolia; mas, quando se tratava de resolver problemas do clube, transformava-se em dinâmico, exultante, febril. E não parava nem dava trégua aos que estivessem no assunto com ele, enquanto o problema não fosse resolvido de modo satisfatório para o rubro-negro.

Ganhou fama de líder, de comandante, com a vitoriosa campanha do Flamengo à Europa em 1951, já referida. O Flamengo, então, de certa forma, *vingava* o desastre da Seleção Brasileira de Futebol, no ano anterior. O Flamengo foi recebido com verdadeiro fervor cívico. Como se fosse a própria Seleção que voltasse vitoriosa. O Flamengo nunca foi tão Brasil. E graças, em grande parte, a Zé Lins, ao surpreendente tirocínio que revelou, à habilidade no trato com os companheiros de administração e com os jogadores. Muitos destes o viam como um verdadeiro pai ou irmão mais velho, amigo e confidente.

No plano internacional, José Lins do Rego constava da Presidência, por delegação da FIFA, da comissão formada para escolher os melhores trabalhos de publicidade do campeonato mundial de 1950. É aquele que perdemos em casa; mas passemos sobre este assunto, para voltarmos a Zé Lins e ao Flamengo.

Foi um dirigente sagaz, um *paredro* (termo da época) exemplar, mas um torcedor passional, naturalmente parcial, que ninguém é de ferro. E também fez notícia, como cronista esportivo. Muitos jornais o convidaram para escrever sobre futebol, mas limitou esse tipo de colaboração às páginas do *Jornal dos Sports*, onde começou em 1945. Escrevia uma seção chamada "Esporte e Vida". Sintetizava, dentro dela, e a partir da atividade esportiva, as tendências de quem amou tanto a vida, em todas as múltiplas manifestações.

Foi numa dessas crônicas que José Lins do Rego criou o vocábulo *flamengo* (com inicial minúscula), como sinônimo de adepto do Flamengo (maiúscula, o clube). Modismo logo popularizado e adotado por outros cronistas, à frente Mário Filho. José Honório Rodrigues, sempre de trato tão ameno, quando o diziam *flamenguista doente*

quase agressivo, corrigia: "Eu sou flamengo. E flamengo sadio."

Pois não haveria flamengos doentes. Doentes (e sofredores) seriam os outros (que nos desculpem).

Nas crônicas e comentários para o *Jornal dos Sports*, quando falava de uma vitória do Flamengo, Zé Lins, não dizia, como qualquer outro: a vitória do Flamengo, mas se assumia inteiramente torcedor, passionalmente flamengo, era "a nossa vitória". E, quem quisesse, achasse ruim. Aos mais chegados, tinha a pachorra de explicar: "Sou imparcial nos meus artigos esportivos. Procuro ser. Analiso a coisa esportiva da maneira mais serena possível. Acontece que, de vez em quando, me inclino um pouco para o Flamengo, que é meu time." Com o ar mais caviloso do mundo, concluía: "Não sei como é que isso acontece."

Muitas vezes Zé Lins respondeu, em entrevistas, sobre a razão de ser tão apaixonadamente flamengo. Como se o amor tivesse que [pudesse] ser explicado, tivesse/pedisse qualquer razão. O autor de *Água-Mãe* (seu romance do futebol) sempre comentava: "Não sei bem. Leônidas foi uma razão, reconheci isto sempre. Mas não é tudo. Leônidas foi embora, eu continuei flamengo. Somente sei que sou flamengo até a alma. O que me empolga no Flamengo é aquela bravura indomável, aquela garra, aquela raça, a vontade inquebrantável, a decisão, a determinação de vencer. Tudo coisas bem moldadas ao meu feitio. Além do mais, aquelas duas cores juntas, na bandeira, a preta e a vermelha, me provocam algo que eu mesmo não compreendo, não sei explicar direito." Não sabia explicar direito, mas se tratava de coisa (tal o conhaque, no poema célebre de seu amigo Drummond) que "comovia como o diabo".

Muita gente da área literária torcia o nariz à bela e comovedora paixão do grande escritor pelo Flamengo. Muitos achavam (é o depoimento de Valdemar Cavalcanti, como o de Luís Jardim e outros amigos mais íntimos) que ia naquilo um tanto de exibição. Ou seria ambição? Muitas vezes tentaram fazer a Mosca Azul rondá-lo: "Zé Lins, você ficou tão popular com essas crônicas esportivas, não é? Por que não se candidata a deputado ou mesmo a senador? A torcida do Flamengo não o elegeria?" Era certo que sim; os outros flamengos o teriam feito deputado ou senador. Mas Zé Lins nunca quis. Não queria tirar do futebol proveito literário, e muito menos político. A não ser, no caso do proveito literário, a intimidade com tantas sutilezas psicológicas e sociológicas, que bem soube usar em sua forte literatura. Coisas vistas e vividas no futebol, que foram para suas páginas

de romancista ou de cronista. Valdemar Cavalcanti, num capítulo do *Jornal Literário*, assinala que era bem numeroso o público "desse José Lins da crônica esportiva". E justifica, mostrando como ele sabia louvar, na medida, os ídolos da cancha; reproduzir conversas com os dirigentes, incitar a torcida para um jogo decisivo; chorar, como qualquer um da arquibancada, dois pontos perdidos numa peleja, ou, pela vitória, dar baile nos adversários; e, também, cutucar o diabo com vara curta, puxando briga com gente de proa. É claro, aí usando as suas manhas de polemista, a sua veia satírica.

E nos detenhamos nestas ponderações e questionamento do saudoso Valdemar Cavalcanti: "Havia quem, a princípio, não compreendesse isso, essa paixão desarvorada de José Lins pelo esporte e, dentro do esporte, por um clube. Como podia um homem de letras da sua categoria sair de seus cuidados, botar de lado suas ocupações normais, os seus livros prediletos, os seus romancistas e poetas da maior admiração, e largar-se para um campo de futebol, atrás de emoções que deveriam ser só da massa?"

Acontece que a literatura, para José Lins do Rego, era — como o futebol — força do povo. E ele, como romancista do povo brasileiro, achava simplesmente natural ser flamengo. Que os esnobes não o compreendessem, estava se lixando. Sentia-se compensado no contato com a massa. E a massa era, como ele, flamengo. Sadiamente.

Sabiamente, acho que ele diria. Pois sempre disse que o povo era sábio nas suas escolhas.

De *Usina 1* (1): 4-6, nov. 1988. (Repr. em COUTINHO, Edilberto. *Nação Rubro-Negra*: Flamengo. São Paulo. Fundação Nestlé de Cultura, 1990.)

Segunda Parte

ESTUDOS DE CARÁTER GERAL

O espelho das águas

Afonso Arinos de Melo Franco

Um amigo das classificações poderia distribuir os romancistas, qualquer que seja a escola ou o tempo a que pertençam, em dois grandes grupos: os que olham para dentro de si e os que olham para o mundo. Os que procuram na análise do seu próprio ser a explicação daquilo que os cerca, criticando os vícios e denunciando os erros apoiados nos dados da sua experiência pessoal, quando não no simples funcionamento da sua razão e do seu senso moral, e os que são levados a se voltar para o meio externo, nele captando o material que, interpretado de acordo com as tendências e convicções do escritor, irá servir de substância à sua elaboração literária. Esta divisão em introvertidos e extrovertidos teria a vantagem de procurar elucidar apenas o processo da criação, sem interferir no seu fundo. Com efeito caberiam em um mesmo grupo romancistas de significação diversa e até mesmo oposta. Por exemplo, não há dúvida de que um esteta, sem outra preocupação além da procura da desinteressada beleza literária (animal a meu ver bastante raro, hoje em dia, e pouco estimável, na nossa época), tanto pode atingir os seus objetivos escrevendo uma carta de amor, do tipo das de Saint-Preux à sua exaltada Júlia, ou de Sóror Mariana ao seu capitão de cavalos, como pintando, a bico de pena, uma paisagem perfeita e inútil, à maneira, digamos, de Pierre Loti. Marcel Proust e James Joyce levaram ao extremo de sutilização o processo que faz do autor, diretamente ou através de personagem, o centro da vida. Balzac ou Tolstói podem ser tomados

como os gigantescos exemplos da tendência oposta, em que o escritor se dissolve nas forças externas, conseguindo porém interpretá-las e traduzi-las com o seu gênio. Espíritos conservadores e inovadores, céticos ou crentes, agrupam-se dentro de um e de outro processo de trabalho, conforme as suas profundas e indefiníveis inclinações psicológicas, conforme aquilo que poderemos considerar, afinal, como sendo o seu "tipo" de alma e de inteligência. Ninguém pode dizer, assim, que a introspecção seja agora a forma preferida da expressão literária no romance, ou que a verdade esteja no contrário, porque a única verdade é que as duas técnicas sempre coexistiram, e hão de eternamente coexistir, pois correspondem a duas formas essenciais da inteligência e da sensibilidade humana.

Entre os romancistas brasileiros, qualquer de nós fará, rapidamente, a distribuição dos nomes mais representativos entre os dois grupos acima assinalados. E creio que ninguém terá dúvidas em considerar José Lins do Rego como fazendo parte daquele número de escritores que não se debruçam sobre si mesmos, preferindo, ao contrário, voltar-se francamente para a vida.

Tenho diante de mim, ao alcance da mão, a obra completa deste romancista: nove livros, que, no seu conjunto, representam o mais amplo e mais forte painel que a literatura contemporânea dedicou à vida do povo brasileiro, em nossos dias.

Desde o seu primeiro trabalho, *Menino de engenho*, até o mais recente, *Água-Mãe*, que serve de motivo a esta crônica, o destino de José Lins do Rego, dentro da história literária brasileira, vem se cumprindo sempre na mesma direção. Trata-se de um escritor que não somente desde o primeiro livro encontrou a finalidade verdadeira da sua vida intelectual — a ficção no romance — como também nunca hesitou no processo que mais lhe convinha para a realização da sua obra. Esta segurança de orientação, no fundo e na forma, não pode ser conseqüência de um plano premeditado, pois não há maneira de a natureza humana se submeter ao artifício de tais planos, mas corresponde a uma certa vocação que, desde o primeiro ensaio, se afirmou em toda a sua plenitude. O que põe fora de dúvida a espontaneidade e a autenticidade desta mesma vocação. Tivemos e temos romancistas, e dos melhores, que não chegaram ao romance e, dentro do romance, não atingiram o repouso e a definição de uma forma que correspondesse à inspiração, sem um processo lento e por vezes laborioso de procura, entremeado de vacilações e incursões em outros terrenos. José Lins do Rego é o caso raro de um romancista da maior

importância que já surgiu conhecendo a sua rota e a maneira de percorrê-la.

Os cinco primeiros volumes da sua obra constituem, na verdade, um só romance, um único panorama social e humano dividido nos diferentes tomos, *Menino de engenho, Doidinho, Bangüê, O Moleque Ricardo* e *Usina.* O ambiente em que se desenvolve esta possante e continuada narrativa, à qual a nossa crítica deu o nome, dentro do conjunto da obra do escritor, de Ciclo da Cana-de-Açúcar — transpondo com exatidão para o reflexo literário a mesma designação que a história reservara para o fenômeno econômico, é o rico ambiente, tão cheio de ensinamentos sociológicos, da civilização rural nordestina. José Lins do Rego descreve, no seu estilo turvo e imperfeito, mas saboroso e agreste como as frutas da sua terra, o processo de ajustamento social e econômico causado pela superindustrialização da produção açucareira no Brasil. Já me ocupei com isto em trabalho de outro gênero, do qual aqui repetirei a súmula das principais idéias.

No Brasil, desde a Colônia, a cultura do açúcar, sendo ao mesmo tempo lavoura e indústria, sofreu uma espécie de desequilíbrio entre o aspecto agrícola e o industrial. No início era o agrícola que superava o industrial, era a capacidade de fabricação dos engenhos, que se mostrava inteiramente insuficiente para dominar a espantosa fertilidade das terras e a conseqüente produção das lavouras. Frei Vicente do Salvador, o grande cronista do início do século XVII, nos dá bem a imagem disto, quando relata a importância nacional que teve a importação de uma nova forma de engenho, a venerável máquina de cilindros verticais rotativos, movidos a roda de água, que trabalhou no nosso litoral durante mais de duzentos anos. Assim como, na Colônia, a máquina era fraca demais para transformar em açúcar toda a cana de que a terra era capaz, na República a terra que se revelou impotente para fornecer toda a cana desejada pelos monstros famintos em que se transformaram as novas máquinas. E foi esta luta pela cana, com todas as conseqüências sociais e sentimentais que ela acarretou, que José Lins do Rego, testemunha e participante, nos conta com uma veracidade por vezes quase ingênua, no seu primeiro romance em cinco tomos. Luta pela cana, para alimentar as bocas incendiadas das máquinas; quer dizer cultura extensiva e não intensiva da terra, latifúndio, opressão do pequeno proprietário para lhe arrancar a gleba, fome das massas rurais, impedidas de plantar nada a não ser cana, que José Lins conheceu pessoalmente e que nos descreve com tamanho poder de autenticidade. A estupidez e a estreite-

za de certos leitores viam neste nortista tão brasileiro um agitador, um comunista e que sei mais. Mas a prova de que era real o que ele nos contava é que o Governo ainda recentemente, após largo debate, adotou medidas legislativas e administrativas para remediar, ou tentar remediar, os erros de que o literário se fazia denunciador. Não se pode, na verdade, negar que a obra de ficção de José Lins do Rego tenha contribuído para a formação da mentalidade governativa expressa nas recentes leis sobre a política social nas zonas açucareiras. Mais uma prova dos serviços que os homens de letras prestam ao seu povo.

Depois dos romances da cana deu-lhes José Lins do Rego uma série de três volumes hesitantes, tateantes, que têm ainda o Nordeste como cenário. *Pureza* e *Riacho Doce* são dois dramas em que a paixão do amor é o principal personagem. Aliás, em *Bangüê* há já a fusão do tema do amor com a descrição do meio social. As figuras do doutor doente e das moças filhas do chefe da estação, em *Pureza*, ou de Nô pescador e da loura, Edna, em *Riacho Doce*, são mais sombra do que carne, mais convenção do que realidade, mais pretexto do que assunto. A vida, o sangue, a importância, ou, como já disse, o personagem que sentimos presente, sempre, nos dois livros é a paixão do doutor pela moças, o cio em que rolavam sobre as ondas e as areias a sueca e o caboclo praieiro. Mas o amor, tanto em *Pureza* como em *Riacho Doce*, é um sentimento sem espiritualidade, nem qualquer interesse superior. O que se salva nele é uma certa força natural, uma espécie de fatalidade cósmica que atira aqueles homens e aquelas mulheres, uns contra os outros, numa desesperada necessidade, cheia de mistérios e desgraças, que não deixa de ter a sua sugestão dramática. Mas não se retira daquele amor carnal e bruto nenhum consolo, nenhuma lição de paz, de doçura e de grandeza de alma. Além disto a monotonia de *Pureza* e a falsidade gritante da primeira parte de *Riacho Doce* (imaginem um pouco Zé Lins na Suécia!) são razões sobejas para que os livros tenham aquele ar de falta de acabamento, aquele jeitão de quem atirou no que viu mas não matou o que não viu, que os distinguem no resto da obra. São dois romances, a meu ver, no máximo, medíocres.

Pedra Bonita é ainda a evolução do ambiente social nordestino, mas desta vez fora do litoral açucareiro. Transcorre a ação na zona sertaneja e visa reconstituir o meio em que se geram as crendices e abusões populares, estas formas elementares de mística, que, em parte, dão origem ao cangaço e a outras chagas da nossa civilização regio-

nal. Aliás, esta preocupação com os temores e venerações religiosas do povo, gerados pela ignorância, é contínua em José Lins do Rego. As forças desconhecidas, portadoras de castigo e desgraças, rondam por entre a vida dos seus personagens, do primeiro ao último livro. Por vezes as palavras de esconjuro são até as mesmas. "Cala a tua boca, homem, bate na tua boca, com os poderes de Deus não se brinca", falava José Divina, no *Riacho Doce*, quando alguém injuriava o "diabo do vento". E mãe Felipa, de *Água-Mãe*, a milhares de quilômetros de distância, na beira da lagoa de Araruama, praticava os mesmos exorcismos: "Cala a boca, menina, bate na tua boca...". Parece que José Lins do Rego, como bom descendente de senhores de engenho, guarda no fundo de si os resíduos dessa educação patriarcal e escravocrata de que ainda apanhou os últimos restos. A aristocracia canavieira, de que ele fez parte, sofreu, como está provado, a proximidade do negro escravo de maneira a ser marcada por fundas influências culturais. E o romancista, quando deixa de contar os choques sociais a que assistiu, entrega-se todo à expressão literária das forças profundas, determinantes, das forças sombrias e diabólicas que, para o julgamento prelógico do seu povo — do nosso povo brasileiro — conduzem os destinos e as vidas.

Os quatro romances posteriores ao Ciclo da Cana-de-Açúcar não mais se ocupam em traçar um panorama social. Refletem, sobretudo, estas duas forças incontroláveis e terríveis: o amor e a morte. Um amor, como já disse, exigente em vez de generoso, bruto em vez de delicado, carnal em vez de espiritual, e uma morte tomada não como emancipação da alma, não como oferenda por uma causa nobre da vida, não como simples consumação filosófica, mas como punição, terror, espanto e grosseiro mistério. O amor e a morte revestidos, por vezes, de intensa dramaticidade, mas completamente despidos da sua verdadeira superioridade, que é a altura moral e espiritual. E o fato mesmo de, em *Água-Mãe*, serem alguns representantes das mais altas camadas sociais do Rio que se contaminam por esta perseguição do amor e da morte mostra o pessimismo de José Lins do Rego sobre as nossas elites culturais e, na medida em que o sentimos verdadeiro, nos enche de melancolia. Muito longe poderíamos ir no exame destas idéias, mas o artigo já vai longo e urge dar-lhe um termo. Vou fazê-lo com a recordação de uma outra constante da obra do José Lins do Rego, que é a sua atração pelas águas. Este romancista, nativo de zona onde a seca é o drama de cada homem, põe o seu robusto sentimento poético sempre em ligação com as águas.

E o Rio Paraíba, soberano de tantas existências humildes às quais ele distribui cegamente ora a miséria, ora a fartura, ora o excesso brutal das cheias, que atravessa com o seu leito às vezes ardente, onde um fio exíguo corre entre pedras, às vezes repleto e rugidor, todo o palco dos romances do primeiro ciclo. É o mar-oceano, o infindo e verde, franjado de espumas brancas sobre as areias derramadas, o mar estupendo do litoral nordestino, bordado de coqueirais, dentro de cujas águas tépidas, ao embalo de ondas serviçais, Edna, a sereia loura do *Riacho Doce*, entrega-se toda ao seu amor pecaminoso pelo tritão amulatado e cantador. E, finalmente, a Lagoa de Araruama, de *Água-Mãe*, com as suas cores tão delicadas como as de um quadro de Vermeer, refletindo nas águas a graça de um céu manso e servindo, no entanto, de palco a cenas de ferocidade e a paixões que se chocam com a sua paz e que sopram sobre ela como vendavais. Água de rio, de açude, de poço, de lagoa, de mar. À beira dela, José Lins do Rego faz viver e sofrer os bonecos por vezes tão falsos dos seus romances, portadores das taras e das injustiças de nossa formação. É triste, é sofredora a imagem do povo cuja face vemos refletida no espelho destas águas.

De *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 22 mar. 1942.

Zé Lins

Tristão de Athayde

A estréia literária de José Lins do Rego, há 25 anos passados, precedida de um ano pela de Rachel de Queiroz e de Jorge Amado e sucedida, no ano seguinte, em 1933, pela de Graciliano Ramos, marcou um momento capital na história de nossas letras contemporâneas.

O Modernismo tinha, então, dez anos de idade. Nascido barulhentamente, no ano do centenário, não conseguira ainda libertar-se da acusação de ser um movimento insincero, artificial, importado, visando apenas escândalo e extravagância, imitando o "futurismo" ou o "primitivismo" de origem européia e limitado a certas capelinhas de São Paulo e do Rio, tanto de elogio mútuo como de mútuas recriminações. Graça Aranha, para muitos seu fundador, tinha sido repudiado por grande parte dos "novos". Estes, por seu lado, não se entendiam entre si, e o movimento parecia fadado a limitar-se a uma simples marginalidade, como ocorrera com o simbolismo, e a sofrer das conseqüências de um mal de berço que, em 1942, Mário de Andrade diagnosticaria, de modo pessimista, como "aristocratismo".

Não era tanto a recusa da Academia em atender ao apelo de Graça Aranha que lhe tolhia os movimentos. Essa recusa era perfeitamente normal, e o apelo fora mais um pretexto para o belo gesto daquela tarde de Hernani de 19 de junho de 1924 do que mesmo a esperança de uma mudança de rumos acadêmicos.

Muito mais concorrera para o afastamento do grande público o pronunciamento de um Monteiro Lobato, que, desde 1918, com a publicação de *Urupês*, e sobretudo desde o discurso de Rui Barbosa,

de 1919, era a revelação mais sensacional das novas gerações. Monteiro Lobato parecia ter liquidado, condenando o Modernismo como escola literária ou como movimento coletivo das letras brasileiras. Ficaria apenas como uma capelinha de extravagantes.

Foi então que se fez ouvir a voz do Norte, e de modo particular a desse Nordeste, que Euclides da Cunha revelaria violentamente em 1902, mas que ainda não se pronunciaria pela boca dos seus próprios filhos. O Norte silenciara desde o advento do naturalismo. O simbolismo mal o alcançara. E durante o pré-modernismo, as figuras que de lá desciam ou prosseguiam na tradição parnasiana, ou nos moldes simbolistas do Sul, como um Humberto de Campos, um Hermes Fontes, um Augusto dos Anjos, um Pereira da Silva, um Carlos D. Fernandes, ou se expatriavam, como um José Albano, ou cultivavam a filosofia, a política, o direito, a sociologia, como um Jackson de Figueiredo, um Gilberto Amado, um José Maria Belo, um Pontes de Miranda e tantos outros. No domínio da poesia, do romance, da crítica literária, porém, a voz do Norte não aparecia (ou apenas isolada, como a de Afrânio Peixoto em 1911) como aparecera à frente do romantismo ou à frente do naturalismo, ou mesmo precursora do simbolismo, com Farias Brito. Tudo, entretanto, no século passado.

Foi por volta de 1930, no fim do decênio modernista, que o Norte acordou para a poesia, para o romance e para a crítica do novo movimento que, tão desordenadamente, surgira depois de 1920 em São Paulo e no Rio. E foi o grupo nordestino — com homens da estatura de um Jorge de Lima, de um José Lins do Rego, de um Graciliano Ramos, entre os mortos, e de um Gilberto Freire, de uma Rachel de Queiroz, de um José Américo, de um Jorge Amado, entre os vivos, para só falar dos maiores e exemplificativamente —, foi esse grupo, de que José Lins do Rego representou, de modo inconfundível, o espírito, que veio dar ao Modernismo o novo alento com que se consagraria, já agora, como o sucessor das grandes escolas do passado — o romantismo, o naturalismo, o parnasianismo, que haviam dominado todo o ambiente literário brasileiro do seu tempo.

Em 1932, há, pois, um quarto de século, a publicação de *Menino de engenho* era uma revelação. Revelação de um romancista que nascia feito e que, em anos sucessivos, até 1936 — com *Doidinho* (1933), *Bangüê* (1934), *O Moleque Ricardo* (1935) e *Usina* (1936) — nos dava esse imortal Ciclo da Cana-de-Açúcar, que o consagraria como Balzac do nosso patriarcalismo moribundo.

A força desse novo romancista, filho do sertão paraibano e impregnado de espírito nordestino, era refletir no seu enorme mural um problema social tipicamente nosso, a agonia de uma casta, o fim do patriarcado rural, o desmoronamento de um mundo. Assim como Balzac estudara, nos seus romances, a formação da grande burguesia em França no início do século XIX e Proust a decadência da nobreza e dessa grande burguesia, no fim do século —, o nosso sertanejo do Pilar, filho desse patriarcado rústico, vinha refletir nos painéis épicos do seu grande mural a morte dos bangüês, a agonia dos engenhos, o domínio crescente das usinas; em suma, a desumanização da economia pela mecanização da lavoura e, com isso, a ruína do patriarcado e a dispersão de um povo, descendente dos escravos de outrora, e ainda não fixado no trabalho livre.

Esse enorme fenômeno social é que domina o núcleo central dos romances de José Lins do Rego e transborda sobre os demais, como acontece com essa obra-prima do *Fogo morto* (1943), talvez a sua maior realização romanesca, e onde está inscrita em traços indeléveis essa figura imortal de Dom Quixote sertanejo, o Capitão Vitorino Carneiro da Cunha, por alcunha "o Papa-Rabo", seguramente uma das mais acabadas e tocantes figuras do nosso romanceiro nacional.

José Lins do Rego conseguiu, assim, em cinco anos, revelar-se como um estilista original, consignar em suas linhas gerais e em suas particularidades de uma verdade flagrante, fruto da experiência própria, um dos fenômenos sociais mais típicos da civilização latino-americana no século XX e, com isso, dar vida a uma alegria de tipos psicológicos, que vivem de vida própria e ficarão para sempre em nossas letras, como o Mestre Amaro, o Moleque Ricardo, o "Seu" Lula, o Padre Amâncio, o sacristão Antônio Bento e tantos outros, que jamais desertarão de nossa memória. Entre eles devemos chamar especialmente a atenção para a galeria feminina. O sertão é terra da lei do homem. Uma épica sertanista, como são os painéis desse extraordinário muralista literário, não podia deixar de refletir esse aspecto capital dos costumes nordestinos, que exprimem em grande parte toda uma vertente de nossa formação sociológica, no plano doméstico, como herança da tradição mourisca em nosso passado colonial, na península ibérica. Seria um estudo curioso a fazer o da confrontação entre três galerias femininas em três dos nossos grandes romancistas — em Machado de Assis, José Lins do Rego e Érico Veríssimo.

Naquele, são as mulheres que manejam os homens, pela malícia, pela dissimulação, pela graça, pelo espírito, encabeçadas por essa

figura típica de Capitu, que é como que o eterno feminino, em plagas brasileiras, na concepção de um romancista desenganado dos velhos privilégios do "sexo forte". É a expressão do romance citadino, da vida moderna, da civilização praieira, dominada pelas mulheres.

Em Érico Veríssimo, e nos costumes do "pampa", as mulheres representam a *ausência* do homem e a trágica *espera*. Nos lares e nas estâncias desertas de homens, empenhados nas lutas militares e políticas, a mulher ouve o vento da campanha e cuida dos trabalhos domésticos, e fica em silêncio, bordando ou tratando dos filhos, nas longas vigílias das noites de solidão. Mas são figuras varonis, ou, pelo menos, de Penélopes, da ausência masculina.

Ao passo que na galeria feminina de José Lins do Rego, o que vemos é a *presença* e não a ausência *do homem*, cuja lei é que impera. É a servidão feminina, é a "mulher submissa" de que falou Capistrano, são as filhas enlouquecidas pela solidão ou pela rudeza paterna. Os casamentos de conveniência, o sacrifício silencioso das mulheres à lei do homem. E no meio desse rebanho de sacrificadas, mas histéricas ou satânicas, filhas ainda da condição marginal a que as condena esse "machismo" violento que o sertão secreta como fruto ácido da insegurança e do primitivismo das paixões.

Esse primitivismo, essa naturalidade, essa proximidade com a natureza, essas criaturas nativas e rústicas, é que passam pelas páginas do grande romancista, morto mas já imortalizado de fato (e não apenas de bordados...), que as fixou para sempre.

Com esse calor, essa espontaneidade, essa força telúrica, essa arte instintiva, vivida desde menino pelo seu autor, no seu ambiente natal, escrita como o foi o grande ciclo central, para contar a sua própria experiência sob forma de memórias —, é que José Lins do Rego veio revolucionar a própria revolução estética. Foi um autêntico pioneiro dessa nova revolução, que trazia ao estetismo de 1922, tão preocupado apenas com as formas exteriores, uma seiva nova, uma força instintiva, uma realidade social e uma espontaneidade pessoal que transformaram radicalmente o modernismo e o incorporaram realmente à corrente central e profunda de nossa história literária.

Foi uma obra de humanização estética proveniente da profunda humanidade do seu autor. Zé Lins nunca foi um homem de letras. A literatura nele foi a sua própria vida. Seu estilo foi saboroso, natural, derramado e imperfeito, como a sua conversa. Contou histórias, nas páginas dos seus romances, como as ouvia e cantava nas suas intermináveis conversas, com os meninos de engenho do seu tempo,

da bagaceira ou da Casa-Grande, como ao longo da vida nos meios mais requintados ou nas rodas do futebol ou das "conversas de lotação".

E nesse caminho de glória — que o levou do seu humilde povoado natal do Pilar à consagração nacional que foi a sua morte, ou às traduções, em tantas línguas, de suas obras — porventura as mais lidas de nossas letras modernas — jamais deixou de ser um homem simples, um homem bom e um homem crente. Como bom nordestino, jamais desertou do seu Deus. Poucos dias antes de sua enfermidade, quando o convidei para integrar o grupo dos "escritores" no "coro falado" da festa do Papa, aceitou sem hesitar: "Sou católico e faço questão de lá estar." Deus determinou o contrário e o fez conhecer de perto, por alguns meses, os mais cruciantes sofrimentos. Suportou-os de ânimo varonil, pilheriando, enfrentando a morte, não estoicamente, como se ela não fosse um passo capital de nossa vida, mas cristãmente, comovido às lágrimas quando soube que ela se aproximava, mas deixando-se envolver, sem protestos, pela Mão suavíssima, que não veio ao mundo para punir ou para proibir ou para condenar, mas para secar as lágrimas e para nos ajudar a carregar as nossas cruzes, como Ele carregou a sua. E por isso é que José Lins do Rego chamou um monge para o acompanhar nas últimas semanas da sua vida, jovem monge que lhe deu para ler um catecismo, onde a verdade está pura e simples, como um copo d'água para as crianças e para os moribundos, catecismo que leu melhor do que o fizera, certamente, como "menino de engenho", "doidinho" por ir brincar com os "moleques Ricardo" da sua idade, e que agora o ajudava a deixar esta vida que ele amou tão apaixonadamente. E quando o jovem filho de São Bento lembrou ao romancista glorioso, já quase impossibilitado de falar, que Nosso Senhor reserva um amparo especial para os que morrem na entrega dócil de sua vida, a última palavra, ou das últimas que lhe saíram da boca, foi um "Acredito".

De *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 29 set. 1957 (Repr. em ATHAYDE, Tristão de. *Companheiros de viagem*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1971; e em REGO, José Lins do. *Menino de engenho*. 17ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1972).

O ensaísta José Lins do Rego

Ledo Ivo

1 — O tesouro escondido

Ao iniciar sua vida literária, no espaço de tempo que vai desde a época estudantil, no Recife de 1920, até 1929, ano em que, integrado em sua fase alagoana, escreve *Menino de engenho* com o simples propósito de elaborar apenas um livro de memórias da infância, José Lins do Rego não pensava em tornar-se um romancista.

Desde o começo, ainda em sua quadra estudantil, adquirira ele a prática do artigo de jornal, hábito literário a que permaneceria fiel a vida inteira — tão fiel que foi no seu leito de hospital, poucas semanas antes de sua morte, que ditou a quem ora o evoca o último de seus artigos, sobre a ficção inglesa e a lição de uma prosa que "é mais poética do que lógica e nisto reside o segredo de sua eternidade".

Assim, praticando o panfleto político, no semanário *Dom Casmurro*, ao lado de Osório Borba, e escrevendo crônicas e pequenos ensaios, José Lins do Rego assume, nos umbrais de sua vida literária, uma atitude que é mais judicativa do que criadora.

Ao longo de sua carreira, ele publicou vários livros de ensaios e crônicas: *Gordos e magros* (1942), que reuniu trabalhos até de 1962, *Pedro Américo* (1944), *Conferências no Prata* (1946), *Poesia e vida* (1946), *Homens, seres e coisas* (1952), *A Casa e o homem* (1954) e *O Nordeste na literatura brasileira* (1956), sem falar em dois livros de viagens, *Bota de sete léguas* (1952) e *Gregos e troianos* (1956).

Estes livros que reúnem a literatura de jornal e suplemento de José Lins do Rego comprovam que o grande romancista brasileiro não possuía apenas uma admirável natureza criadora, graças à qual ele pôde gerar um dos maiores tesouros da nossa ficção. Dispunha também de uma natureza ensaística, era um homem que não se limitava a exercer o ato da criação literária — também meditava sobre ele, também se voltava para a Esfinge das Letras tentando decifrá-la.

De início, é preciso que se saliente, com a maior ênfase e talvez alguma impertinência, que a pequena constelação de livros de ensaios e crônicas de José Lins do Rego é um aparelho literário indispensável à total compreensão de sua personalidade de criador. Aqui, nesta área de impressões, julgamentos, conceitos, lembranças, cotejos, definições e polêmicas, não se acha um Lins do Rego residual, não estão as sobras do grande romancista.

Diariamente, ele escrevia artigos de jornal, que freqüentavam os assuntos mais vários: livros, conversas com amigos, fatos da realidade urbana ou rural, a vibração e a densidade da atualidade política nacional ou internacional, todo esse complexo de acontecimentos que formam o pecúlio humano e ideológico de cada dia. Assim, os leitores de sua obra de ensaísta e cronista são conduzidos a um mundo vivaz, dinâmico, que prima pela sedutora diversidade de seus temas e que se inicia num gabinete de trabalho para terminar num estádio ululante. José Lins do Rego foi uma criatura de diálogo — fora da ficção, ele conversa interminavelmente com o leitor, contando-lhe casos, abrindo seu coração com uma espantosa sinceridade.

Todos esses volumes de ensaios e crônicas têm, portanto, um papel importantíssimo no conjunto de sua obra. Constituem o melhor roteiro ao alcance do leitor desinteressado ou do crítico para a compreensão de sua totalidade criadora, inclusive a área autobiográfica, confessional. Os livros que ele leu, as pessoas com quem conversou no caminho entre a casa e porta da livraria, suas preocupações estéticas predominantes e atitude diante das outras artes, notadamente a Pintura, que tanto o atraía, tudo isto, que é motivo de indagação, vibra nas páginas transbordantes e generosas desse grande prosador que não tinha papas na língua — para usar aqui uma expressão que, estou certo, seria de seu agrado.

Em suma, o que José Lins do Rego praticou, no terreno do ensaio e da crônica, da confissão jornalística e do artigo de jornal, pode ser considerado como o seu Diário de Escritor, apesar de sua imediata destinação pública. Dos seus anos de homem de letras, na Paraí-

ba, no Recife e em Maceió, até o fim de sua vida, ele conduziu um grande diário de sua existência de escritor e cidadão, um jornal onde fixou, preferentemente, a biografia intelectual, a história de sua inteligência, *ce fagotage de tant de diverses pièces* que se entranha na própria biografia individual.

Os que, por desatenção ou hábito, têm de José Lins do Rego apenas uma visão uniforme, a do grande criador desprovido de espírito crítico, deitado no berço esplêndido de seu entusiasmo, devem ser advertidos de que cultivam uma imagem falsa. Confundem um sistema de criação com uma atitude do espírito.

Para acentuar que, como poucos no elenco de nossa história literária, José Lins do Rego dispunha de um dos mais eficazes aparelhamentos críticos de que temos notícia, basta lembrar que a criação, nele, obedecia a um cadenciado ritmo de elaboração intelectual, a um desfile de mentações ordenadas. Dir-se-ia que, nas profundezas de seu espírito, nessa praça íntima onde as memórias vitais ficam hospedadas à espera dos apelos da consciência, cumpria-se o cerimonial de uma ceva que não admitia pressas nem chamamentos antecipados.

A esse propósito, bastará evocar dos títulos que jamais figurarão na lista das obras do nosso clássico José Lins do Rego: *Cerca viva*, o romance que seria desenrolado no interior fluminense, talvez em Vassouras (tema de excelentes ensaios incluídos em *Gordos e magros*), e que contraria a história de um homem cativo de uma obsessão amorosa; e *O Menino e o carneiro*, romance que se destinaria simultaneamente a todos os seus leitores, os adultos e as crianças, e seria uma espécie de suma poética de sua vida e de sua obra.

Apesar dos aparentes ócios de José Lins do Rego — dos ócios desse homem que tanto trabalhou, escravo e senhor da memória e da imaginação —, esses romances não foram escritos, são estrelas que faltam em seu firmamento. E essa ausência na relação das obras completas mostra que o grande criador sabia obedecer às leis de sua criação, sabia esperar pelo momento em que as vivências de sua infância e da experiência viril, finalmente mudadas em figuras e episódios, apontassem na tona de sua consciência, como a ponta fina de um *iceberg*.

Conclusivamente, a produção ensaística de Lins do Rego ocupa, em sua obra total, o espaço reservado aos diários íntimos, aos *notebooks*. Destinam-se, portanto, a uma missão da maior importância, que é a de iluminar, pela informação e exegese, as regiões ainda obscuras da personalidade do autor, tanto em face das questões imediatas como dos problemas eternos.

É mais do que possível obter, pela leitura de tantos textos variegados, uma imagem coerente e viva do romancista de *Bangüê*, deles extraindo conclusões de extrema validade, como o interesse de Lins do Rego pelo problema da expressão literária, seu amor à poesia, sua atração pela Pintura, suas preocupações com o destino do Homem e da Sociedade.

2 — O calor da cratera

De uma importância fundamental para a compreensão da figura criadora de José Lins do Rego é a sua fase alagoana, quando, no auge de seu entusiasmo de leitor e devorador de livros, colaborava ele, intensamente, na imprensa provinciana. Eis suas palavras a respeito da atitude intelectual que, então, nele despontava: "Começava a sentir aquele desejo de que fala Ramón Fernández, *un desir d'introduire le jugement dans son univers intérieur.* Daí a necessidade de escrever sobre os outros, de pretender criticar, de discorrer sobre a criação. Nunca imaginava que fosse capaz de fazer um romance. Debati o modernismo. Fui muitas vezes injusto com os autores do movimento. Acertei em muitos lances."

Este pequeno texto é um testemunho evidente da inclinação e do propósito judicativos de Lins do Rego, generosamente impulsionado pelo desejo de falar dos outros, debruçar-se sobre o alheio exemplo. E revela ainda o participante da atualidade literária, discutindo o problema do modernismo e, com admirável lucidez, antecipando-se ao meio literário da Metrópole na abordagem de certas questões artísticas. Nesta linha, basta evocar o que o ensaísta de vinte e cinco anos de idade escreveu sobre Marcel Proust, que lera, em 1925, um ano atrás, quando promotor público na cidade mineira de Manhuaçu. E salientar que foi graças a muitas de suas leituras de assinante de *La Nouvelle Revue Française* e a sua influência renovadora que Jorge de Lima, seu amigo de convívio diário em Maceió, recebeu estímulo para quebrar as grilhetas parnasianas e surgir como o grande cantor do Nordeste, de suas terras moles e verdes, de suas paisagens atravessadas pelos trens da Great Western, de suas molecas tomando banho de rio, das iaiás suadas, das lavadeiras, dos bangüês, dos bandoleiros, das comidas apimentadas e também da Bahia ("Tu, como toda mulher, tens os lugares sombrios mais gostosos.") E dizer ainda que coube a Lins do Rego fornecer a Jorge de Lima o tema de *Essa Nêga Fulô* como uma espécie de contrapartida nordestina ao *Coco*

do Major, de Mário de Andrade, um dos poemas que o nosso romancista mais amava.

Ao reportar-se aos seus dias de ensaísta provinciano, José Lins do Rego adianta uma confidência que possui raro poder de iluminação de sua conduta interior: "Uma coisa continua firme no homem de quarenta anos: continuo a acreditar na literatura como em coisa substancial à vida e essencial para a grandeza do homem. Aquele dar forma poética ao real de Goethe é o que salva o homem de ser somente um monstro de escuridão."

Dar forma poética ao real — esse postulado goetheano explica, com uma felicidade rara, a secreta intenção criadora de José Lins do Rego. O grande escritor brasileiro, que tinha em *As afinidades eletivas* um dos seus livros preferidos, passou toda a vida literária, de *Menino de engenho* a *Meus verdes anos*, empenhado na tarefa de dar forma poética ao real, isto é, em criar.

Foi José Lins do Rego um infatigável usuário de poetas, tanto na esfera da convivência humana (e em verdade era um dos nossos) como no plano do texto e do verso. Quem quer que percorra suas páginas de ensaios e crônicas notará a riqueza de suas vistas diante do problema poético, suas críticas à rigidez parnasiana, seu entusiasmo pela efusão romântica, a vigilância e o interesse com que seguiu as várias etapas do nosso modernismo poético, de 1922 à geração de 45. E, como uma decorrência natural, essa abordagem do tema se irradiava para outros territórios da criação artística, uma vez que Lins do Rego nela incluía todas as faces da invenção e expressão estéticas — pintores, romancistas, músicos, dramaturgos, escultores, poetas, todos eram figurantes de uma mesma peça criadora, dançavam juntos no baile das quatro artes.

Quer em face do problema da poesia, quer diante de outras matérias de sua intimidade de leitor ou de articulista, Lins do Rego esparzia sobre suas páginas alguns comentários que nem sempre solucionavam as contradições íntimas ou até ostensivas. Isto não importa, porém, qualquer desmerecimento mental; ao contrário, esses entrechoques de idéias, essa fervilhação interior comprovam a densidade do ser de diálogo que foi o autor de *Pedra Bonita* — o ser de comunicação, de perguntas e respostas, a criatura de conversa, até de conversa fiada e de conversa de lotação.

Freqüentador assíduo dos poetas, José Lins do Rego — que foi antes e principalmente um poeta, o rapsodo que cantou em grandes blocos sonoros o declínio da aristocracia rural do Nordeste — sempre

viveu próximo da poesia, a ela se achegou como quem se acerca da boca de um vulcão, para sentir o calor de inominadas profundezas, o fogo que vem do centro da Terra e do centro de tudo.

De início, ele atribui ao poeta, no catálogo das confrarias literárias, uma missão privilegiada, de criatura que é da copa e da cozinha de Deus. Repele uma criação poética baseada apenas na lucidez e na técnica, e basta esse postulado, tão sujeito às confusões do verdadeiro sentido de lucidez e composição poéticas, para se ter uma idéia de que, ao longo de sua vida, da adolescência ao último instante de sua existência, ele pregou um ideal romântico de poesia.

Inspirando-se numa composição de Shelley, evidentemente colhida na famosa obra do abade Brémond, *La poésie pure*, Lins do Rego concebe o poeta como um inspirado, a receber visitas da Divindade. Em muitos passos de sua atividade de ensaísta e cronista, destaca-se sua defesa dos românticos, que representariam o fogo sagrado, a energia criadora, o exemplo supremo de liberdade artística, em contraposição com a medida, a ordem e a disciplina dos clássicos. E, em seus exageros, ele chega a sustentar que o senso de medida de certos clássicos de bitola estreita terminou contribuindo para a implantação de ditaduras, como se estas, pendulares, também não se nutrissem do sangue romântico.

Admitindo as eficácia dos clássicos que são como românticos domados, segundo a fórmula já incorporada ao repertório dos lugares-comuns literários, José Lins do Rego, como decorrência de seu generoso instintivismo, via na disciplina poética uma espécie de obstáculo à plena criação, um estreito molde parnasiano, uma forma de cativeiro em lugar de uma forma de libertação. Incorria em erro. Isto porque a recíproca dessa concepção seria mais verdadeira ainda com a representação de um universo poético onde o preço da liberdade fosse a eterna disciplina, onde toda a retórica disponível, tradicional ou íntima, existisse para fornecer ao poeta um calendário de formas eficazes. Pois a verdade é que os poetas, que andam só com a Inspiração, andam sempre mal acompanhados. Há que convidar para o passeio a outra moça, chamada Forma, irmã gêmea da primeira, se é que ambas, Inspiração e Forma, não são a mesma criatura.

Seu ensaio sobre a conversão de Jorge de Lima ao modernismo é outro dado fundamental de sua coerência em relação ao problema da poesia. Nesse trabalho, datado de 1927, o autor confere singular ênfase à liberdade de expressão e à contribuição nativa do poeta, atacando a correção gramatical e o cativeiro parnasiano de que escapara o canto de *Essa Nêga Fulô*.

Pitorescamente, diz Lins do Rego: "Jorge de Lima passou dez anos fazendo sonetos de chave de ouro. É o mesmo que afirmar que tirou dez anos de prisão celular." A esse propósito, poder-se-ia evocar que, na plenitude de seus dons poéticos, o grande poeta, depois de ter percorrido os mais vários caminhos da criação lírica, de teor nativista e religioso, sentimental e metafísico, acabaria produzindo, talvez saudoso daquela doce prisão de sua juventude, um *Livro de sonetos* que é a densa reinvenção de um molde antigo.

3 — O caminho dos búfalos

"Para nós do Recife, essa Semana de Arte Moderna não existiu", diz José Lins do Rego, peremptoriamente, numa das páginas de *Gordos e magros,* historiando sua atitude face ao movimento de 1922 e acentuando que, naquela época, em convívio com o sociólogo Gilberto Freyre, então chegado da Europa e dos Estados Unidos, inclinou-se por um regionalismo que escassas ligações poderiam manter com a jornada de pesquisa estética e de reinvenção formal empreendida pelos modernistas.

Saliente-se, todavia, que Mário de Andrade e seus companheiros de rebelião pregavam um novo ideal estético, isto é, formulavam um convite para o estudo de uma arte de fazer, enquanto que Gilberto Freyre, por força da natureza de sua especialização, propugnava a adoção de uma substância regionalista, de uma nova consciência ética.

De qualquer modo, com os paulistas da Semana de Arte Moderna, Lins do Rego ostenta, no início de sua vida literária, um ponto de contato: a inconformação diante dos padrões artísticos da época. Seus ataques aos parnasianos e a atitude polêmica face à literatura oficial ligam-no ao grupo de S. Paulo na mesma intenção demolidora, o que não impede que, apesar da similaridade dessa posição inicial, ele exiba um conjunto de idéias e visões que culminariam, por assim dizer, numa réplica ao modernismo. Assim é que o romance *Menino de engenho,* pela sua intenção regionalista, tradicionalista, memorialista e antiexperimentalista, pela sua fresca linguagem de transmissão vital e não de aquisição livresca, surge como uma reação contra a literatura experimental da Semana de Arte Moderna, opõe-se ao empenho construtivista dos escritores de S. Paulo.

Era um novo surto, que se generalizaria numa geração diferente: a de Rachel de Queiroz, de Jorge Amado, de Graciliano Ramos,

de uma pujante literatura, que trazia a dupla novidade da linguagem comunal e da denúncia social reveladora de um mundo de miséria, fome, canícula, êxodos, da mais desbragada exploração do homem pelo homem. E diante dessa avalanche de sólidos criadores que também tinham descoberto o Brasil, mas não apenas a paisagem ou o pitoresco, e sim também o homem que a animava, Oswald de Andrade, sensível à nova e poderosa realidade histórico-literária, os chamou de búfalos do Nordeste.

"O movimento literário que se irradia do Nordeste muito pouco teria que ver com o modernismo do Sul. Nem mesmo em relação à língua. A língua de Mário de Andrade em *Macunaíma* nos pareceu tão arrevesada quanto a dos sonetos de Alberto de Oliveira. A língua que Mário de Andrade quis introduzir com o seu livro é uma língua de fabricação; mais um arranjo de filólogo erudito do que um instrumento de comunicação oral ou escrito." E completa: "Este livro de Mário de Andrade é um repositório do folclore, o livro mais cerebral que já se escreveu entre nós. Se não fosse o autor um grande poeta, seria o *Macunaíma* uma coisa morta, folha seca, mais um fichário de erudição folclórica do que um romance."

Estes conceitos de Lins do Rego estão num artigo em que defende a excelência do romance nordestino de censuras do crítico Sérgio Milliet, o qual sustentava a primazia da Semana de Arte Moderna. No mesmo trabalho, o autor de *Pedra Bonita* atribui a realização da Semana de Arte Moderna a "meia dúzia de rapazes inteligentes e lidos em francês" e, na agitação modernista, vê "uma velharia, um desfrute que o gênio de Oswald de Andrade inventara para divertir os seus ócios de milionário".

Estas linhas são extremamente curiosas porque mostram como Lins do Rego tinha a noção exata das diferenças que o separavam dos modernistas. À língua pesquisada e inventada de Mário de Andrade, ele opunha a sua língua geopolítica, juncada pelas dicções das negras da cozinha do Engenho Corredor, das cantigas dos cegos cantadores e dos trabalhadores do eito, verdadeira melodia, doce como uma flor de açúcar e que, pela sua específica espontaneidade, está nos antípodas da escrita artística, de reinvenção vocabular e sintática, dos modernistas ortodoxos. À língua de fabricação pessoal de Mário de Andrade, ele replicava com a língua de fabricação do povo.

Noutro passo de sua prosa ensaística, Lins do Rego chega a levar na troça o "dinamismo cósmico" de Graça Aranha. Todavia, os próprios modernistas de S. Paulo não tinham atitude diferente, enca-

rando o autor de Canaã como se ele fosse uma espécie de elefante branco. Assim, englobando Graça Aranha e os escritores de S. Paulo no mesmo foco de apreciação, Lins do Rego mostrava não ter compreendido, talvez por falta de informação, as curiosas matizações estéticas do movimento.

Embora reconhecendo ter sido Mário de Andrade — que não seria apenas seu grande amigo, mas também um dos mais impressionantemente lúcidos críticos de sua obra — a maior figura da jornada modernista, Lins do Rego se revela melhor identificado com Antônio de Alcântara Machado, cuja língua deliciosa e intenção criadora de fixador de gentes e hábitos paulistas ele festeja, ao deplorar-lhe a morte prematura.

As restrições que ele faz ao sistema de composição poética de Mário de Andrade não o impediram de solicitar a seu amigo Jorge de Lima que produzisse uma réplica nordestina ao *Coco do Major*, dando, assim, origem a *Essa Nega Fulô* e evidenciando sua sensibilidade ao que o movimento de 22 podia gerar de construtivo, de entranhadamente popular.

O espírito aristocrático, citadino, experimental, internacionalista e de supremacia formal do modernismo da Semana de Arte Moderna, seu caráter polêmico e destrutivo como atitude básica para a implantação de um novo sistema de criação brasileiro colidiam, frontalmente, com o espírito popularesco, rural, tradicionalista, regionalista e de primazia da substância e mensagem dos chamados búfalos do Nordeste.

É preciso, porém, reconhecer que foi o modernismo, através de seus postulados de liberdade da pesquisa e da criação artística, e valorização de um critério de expressão antiacadêmico, que desbravou o caminho pelo qual passariam os búfalos...

José Lins do Rego, para cavar mais fundo no terreno da independência do grupo do Nordeste, face aos modernistas de S. Paulo, acentua que o poema "Evocação do Recife", de Manuel Bandeira, resultou de uma encomenda do sociólogo Gilberto Freyre para a edição do centenário do *Diário de Pernambuco*, em 1925. Saliente-se, porém, que Manuel Bandeira já criara o verso livre brasileiro desde 1913, ano em que produziu "Carinho Triste"; publicara *Carnaval* (1919), e, ainda no ano anterior à encomenda, isto é, em 1924, a Revista da Língua Portuguesa lançara *O ritmo dissoluto*, onde, ao lado do já citado "Carinho Triste", figuram "Meninos Carvoeiros" e "Na Rua do Sabão". Conclusivamente, o brasileirismo bandeiriano não

eclodiu ao sopro da brisa regionalista do Recife, bastando referir que o próprio Mário de Andrade considera o Carnaval como um elo precursor do movimento, dado o seu verso-librismo.

4 — A forma na selva

Escrevendo sobre Fialho de Almeida, observa José Lins do Rego: "O que ele foi como nenhum escritor português foi o homem da terra portuguesa, do campo, da terra como matriz de tudo. É o mais telúrico dos homens de sua língua. Em Portugal, a terra portuguesa não tivera quem a situasse com a força dele." E, depois de acentuar que nem mesmo Eça dispunha do aparelhamento nativo do prosador de *O país das uvas*, assim termina o nosso ensaísta: "No Fialho dos ceifeiros, o português rústico, de coração grande, a terra fecunda, o sol, as árvores, as flores aparecem na sua prosa como elementos que são mais da vida do que da composição."

O texto, com o seu entusiasmo pela terra maternal e a dissociação entre o elemento vital e a construção artística, como se fossem elementos antagônicos e não estruturas que se fundem na obra de arte, é típico da visão criadora e seu discorrimento de ensaísta — o próprio título do seu primeiro livro de ensaios, *Gordos e magros*, é um símbolo de tal vigilância diante do modo de exprimir-se dos escritores. Apreciando a divisão feita por Azorín, sugere que essa diferença estilística se opere não entre escritores ricos e pobres, mas gordos e magros, caso gastem palavras como nababos ou sejam secos e precisos e poupados.

Doutra feita, socorrendo-se em Montaigne, o padroeiro dos ensaístas, diz: *"Le parler que j'aime c'est un parler simple et naïf, tel sur le papier qu'à la bouche."* E acentua preferir esse falar ingênuo e simples à correção acadêmica.

Contudo, é preciso salientar que, nesta observação, o autor de *Pedra Bonita* simplifica demasiadamente o problema do estilo literário. Pois não existem apenas a língua literária calcada nas formas populares, rorejante das dicções coletivas, com a sua seiva e pujança, e uma língua acadêmica rígida e pobre, desvitalizada e descolorida. O problema do estilo não se reduz a um choque entre os escritores dotados de uma energia popular, como é o caso de José Lins do Rego, e os escritores que obedecem aos cânones da gramática normativa. Em verdade, cada escritor cria sua língua.

Leitor de Marcel Proust nos ócios de sua promotoria pública, em Manhuaçu, José Lins do Rego há de se ter debruçado, mais de uma vez, diante de um universo estilístico que, sem traduzir uma filiação direta do artista à expressão tribal, nem por isso acusa qualquer debilidade acadêmica ou servidão gramatical. Esse mundo dos artistas que, como Henry James (em sua opinião o criador de uma forma perfeita) ou Marcel Proust, encarou o estilo como uma visão, uma maneira de surpreender e fixar as criaturas, as paisagens e os objetos, é uma réplica soberana à sua generalização.

Aliás, é preciso salientar que a Lins do Rego, noutros lugares de sua prosa ensaística, não escapou essa concepção do estilo do escritor como uma maneira de ver as coisas e os homens, o mundo e o tempo. Quando Lima Barreto morreu, ele escreveu a frase que haveria de fazer fortuna: "Os grandes escritores têm a sua língua; os medíocres, a sua gramática." E no trabalho "Arte e vida", de *A casa e o homem*, cita, a propósito de Tolstói, uma observação de Edmond Jaloux, segundo a qual a sabedoria do estilo está em fazer-se "uma escolha com os materiais que a vida nos dá e submetê-los a um certo ritmo que está em nós e que acompanha nossa visão do mundo". Em suma, avançando e recuando, Lins do Rego, apesar de algumas generalizações, vê habitualmente no estilo o espelho de uma cosmovisão.

Defendendo o postulado romântico como fundamental à expansão das literaturas jovens, plenas de elementos telúricos, em constante intercâmbio com a paisagem, o povo, os rios, as águas e as terras, José Lins do Rego chega a afirmar que "ainda estamos em plena selva". Todavia, mais uma vez o grande escritor brasileiro incorreu em graciosa generalização, pois em tal selva Machado de Assis escreveu as *Memórias póstumas de Brás Cubas, Quincas Borba* e *Dom Casmurro,* e Raul Pompéia produziu *O Ateneu.* E nessa selva ele mesmo criou uma obra-prima como *Fogo morto.*

A meu ver José Lins do Rego, amorosamente agarrado a uma concepção telúrica da arte, não compreendeu, com a lucidez necessária, o quanto a literatura brasileira, pelo espetáculo da língua transplantada da Península Ibérica e aqui tornada a doce língua de Alencar (e também sua doce língua), e pelo sistema da cultura emigrada, é um dos mais prodigiosos resultados de transplantação existentes no mundo. Isto porque não será apenas a exploração dos elementos telúricos que fará o grande escritor. O próprio Lins do Rego, leitor infatigável do patrimônio cultural europeu, que nos romances de

D. H. Lawrence e Thomas Hardy — principalmente em *Filhos e amantes,* do primeiro, de *Judas, o obscuro,* do segundo — tanto aprendeu da arte do romance rural, jamais dispensou, talvez num só dia de sua vida, as luzes que, através dos livros, vinham da Europa iluminar-lhe as leituras e as meditações de antigo menino de engenho da várzea da Paraíba. O prosador que incluía os cegos cantadores de feira da Paraíba e Pernambuco entre os mestres de sua formação cultural, que lhe tinham ensinado a contar histórias, assinava *La Nouvelle Revue Française* e encontrou num texto de Mistral a inspiração para as páginas iniciais de *Menino de engenho,* freqüentava Stendhal e Rousseau, Proust e Gide, Baudelaire e Balzac, os russos e os espanhóis. E basta o exemplo de suas páginas sobre Veneza, Paris e Nápoles e o contexto de seus livros de viagens, *Bota de sete léguas* e *Gregos e troianos,* para documentar, amplamente, que o telúrico e o instintivo, o homem que sabia "os segredos da mata, os perigos dos bichos, as asperezas da terra", era um bom ocidental, que não se nutria apenas das histórias da Velha Totônia, alimentando-se também da mitologia grega.

Num dos numerosos artigos em que se manifesta sobre Mário de Andrade, ele classifica o autor de *Macunaíma:* "É assim um clássico, no sentido de ser um romântico que se mede, um romântico que não teme as fúrias da desordem." Nessa observação utiliza-se de conceitos que constituem verdadeiro ritornelo em seu exercício crítico, bebidos indisfarçavelmente numa reflexão de Gide. E acrescenta que o poeta que queria brincar com a forma "é da forma, é íntimo da verdadeira forma, sem a qual não haveria criação, arte".

Vê-se, portanto, que, apesar dos entrechoques e contradições, Lins do Rego reconhece a falsidade do postulado que confere antagonismo à vida e à composição. A existência de uma forma verdadeira, e não de uma enganadora forma acadêmica, é reconhecida por esse feudal patrono dos telúricos como uma condição insubstituível para a fatura de arte. E é curioso que, escrevendo certa vez sobre um escritor como o norte-americano Thornton Wilder, chegou a condicionar a madureza e a grandeza da literatura brasileira ao surto de livros como *A ponte de São Luís Rei.*

Ao longo da prosa ensaística de Lins do Rego existe, portanto, uma preocupação construtivista que, coincidindo com a evolução formal de sua criação romanesca, testemunha uma intimidade crescente do artista com a verdadeira forma — aquela que ele viu em Mário de Andrade e que Mário de Andrade viu nele.

Para Lins do Rego, a missão da poesia é ser uma arte a serviço do homem e da vida. Ao considerar Manuel Bandeira, seu poeta brasileiro preferido, "um mestre da vida, no grande sentido da expressão", o autor de *Gordos e magros* mostra ser uma lição humana o que ele procura, preferentemente, nos livros de poemas. E a poesia, como o sol de um sistema literário, é a base de sua concepção criadora, de tal modo que, no sociólogo Gilberto Freyre, seu amigo desde 1923, ele aponta o poeta convizinho do estudioso de ciências sociais para melhor explicá-lo. E, pronunciando-se sobre o gaúcho Simões Lopes Neto, o rapsodo do "Negrinho do Pastoreio", ele diz: "Este era poeta, tinha poderes nativos, força de criador."

Em pintores como Portinari, Cícero Dias e Pancetti, o ensaísta festeja a sugestão poética dos quadros e salienta uma cosmovisão que se nutre das coisas mais ligadas à experiência vital, à terra nativa, à parafernália da infância existida. E em seu último artigo, ditado quando o grande criador já estava diante da morte e a enfrentava, a essa inimiga desde a infância, com uma nobreza e coragem extraordinárias, ele falou "naquilo que é o mais importante do homem, que é a sua elaboração poética". Basta essa frase para definir-lhe todo o sistema criador, e os leitores, que vieram seguindo, nas várzeas destas prosas, o itinerário ensaístico de Lins do Rego, devem guardá-la como o sussurro do mar (o mar de canaviais) no silêncio de uma concha.

Tendo escrito sobre poetas românticos, como é o caso de Fagundes Varela e Junqueira Freire, páginas cheias de ricas observações, José Lins do Rego sempre defenderá, em seu jornalismo literário, o criador que, visitado pelas divindades — ou talvez pela criadagem das divindades, no caso de estas se encontrarem assoberbadas de afazeres celestiais —, se sobrepõe à ordem e à polícia formal, mesmo quando essa maravilhosa desordem for um característico tribal, compartido das postulações de uma escola.

Recorrendo aqui a um poeta que mais de uma vez surgiu, sombra clara, na galeria que cercava José Lins do Rego como uma diáfana coorte de anjos, recorrendo a Shelley, que definiu a poesia como *"the expression of the imagination"*, direi que nesse sentido ela cobria toda a existência literária e humana do autor de *Fogo morto*. Ele poderia acolher, em toda a sua plenitude, a frase de *A defence of poetry* segundo a qual *"a poem is the very image of life expressed in its eternal truth"*. E não é sem motivo que um de seus livros de ensaios se inti-

tula precisamente *Poesia e vida* — união de duas palavras, dos dois reinos da imaginação e da realidade, da criação e da existência, que ele jamais imaginou separados ou antagônicos.

Tendo assumido uma atitude libertária e intransigente diante das formulações estéticas que, a seu ver, espartilhavam a efusão criadora, esse partidário infatigável de uma "poesia que é substância de alma, mais do que recurso de técnica", investiu também contra o método.

Ele que, apesar de sua aparente desordem, foi um grande metódico, tanto assim que tinha horas certas para escrever (sempre de manhã, pois acordava cedo, quando os passarinhos tiravam suas alvoradas) e posição exata de ler (sempre estendido na cama), ao glosar uma frase do crítico norte-americano Mencken, segundo a qual não há método possível no romance, chega a amplificá-la e exagerá-la de tal modo, que acentua: "Não há método para fazer-se romance, como não existiu método para criação do mundo. Deus não teve sistema para o seu trabalho, como não tivera Tolstói para compor o *Guerra e paz*. Ambos trabalharam como agentes fecundadores, pela força do grande instinto criador."

Tão incisivas sustentações merecem um comentário. Evidentemente, ao negar a existência de um método no ato de compor um romance, Lins do Rego queria dizer que essa criação, constituindo um acontecimento individual, sujeito a leis especiais do espírito, não dispõe de receitas eficazes. Pois há um método de escrever romances — um método pessoal, íntimo —, e o próprio José Lins do Rego, noutros passos de sua prosa de ensaio e crônica, defende a existência do romance como um gênero nitidamente demarcado, com a sua legislação formal, suas personagens e sua história.

E Deus, ao contrário do que supôs o romancista nessa ousada ponderação terrestre, teve um método, decerto o mais excedente de todos, para a criação do mundo, como o comprova a grande ordem sideral.

6 — Salina de papel

Obedecendo aos próprios ditames do ensaio, esse gênero literário que é fronteiriço da crônica, e, coerente com o seu teor montaigneano e humanístico, se nutre de tudo, atraindo a diversidade dos assuntos como um ímã vigilante, José Lins do Rego não se manifestou, em sua prosa distanciada da ficção, apenas sobre problemas estéticos.

Um dos melhores trabalhos que ele produziu, nesta grande seara, é *A casa e o homem*, no qual estuda a evolução da Arquitetura no Brasil, a criação de um tipo de casa à medida do homem brasileiro e destinada a solucionar os problemas e a atender às exigências de uma civilização equatorial. "O homem para bem viver não pode ser conduzido contra a paisagem. Ele não deve ser nunca um assassino de paisagens. Para ser mais humano tem que confundir-se com a Natureza para amá-la como amante e fecundá-la como gênio procriador."

Quem quer que percorra a bagagem do ensaísta José Lins do Rego haverá de apreciar a extrema variação de seus temas, o nomadismo temático que o faz percorrer desde o fato-diverso policial ou esportivo ao tema político ou econômico. Do comentário literário ao depoimento humano, tudo é motivo para glosa e meditação, pretexto para que o prosador visite fagueiramente as mais diferentes províncias dos assuntos, da música de Mozart a uma iniciativa urbanística. De vez em quando, pode chocar o leitor o exagero ou desproporção com que se manifesta sobre figuras de seu *entourage* pessoal. É que o grande romancista, com a sua natureza pletórica, seu instintivismo às vezes mal domado, preferia pecar pela generosidade, daí a presença, em sua obra judicativa, de tantas manifestações residuais de amizade.

Em *Gordos e magros,* há dois ensaios sobre Cabo Frio que o são no melhor sentido inglês do gênero. Notas sobre o homem, a paisagem, as salinas, as lagoas, os cata-ventos, a água-mãe, "o mar bem perto, um mar que é de um verde das praias nordestinas", tudo na reconstituição clara e comovida daquele pequeno universo de cal, peixe e sal pode ser considerado como a origem do romance *Água-Mãe.*

Também as páginas de Lins do Rego sobre Vassouras, testemunho de suas andanças pelo interior fluminense, Rio Grande do Sul e outros lugares, acentuam a presença de um homem que sabia olhar as coisas, que dispunha de certa maneira de ver sem a qual não é possível a nenhum artista existir. E sabia ver com muita clareza e lucidez, tanto assim que mais de uma vez revela sua inconformação diante da visão de Euclides da Cunha, o qual, a seu juízo, tinha o olho de Goya e, com a sua magia de artista barroco, deformava o que via, principalmente os homens da beira do mar, tão maltratados n'*Os Sertões* e chamados de mestiços neurastênicos do litoral, sofrentes de raquitismo exaustivo.

Nas suas notas sobre a Paraíba, essa visão dos humanos, dos bichos, da terra verde e úmida ou cinzenta e canicular, dos rios e da

organização agrícola, dos engenhos e usinas surge dotada de particular densidade, na fusão da memória e da observação, da lembrança e da reflexão. E aos que, por uma deformação profissional ou desatentos diante da complexidade inventiva de Lins do Rego, se habituaram a ver em sua obra, de preferência, a face sociológica, como se ele fosse apenas o extraordinário executor de um sistema ecológico, nada mais recomendável do que apreciá-lo numa posição exatamente inversa, isto é, como um homem dotado de uma visão criadora, que ensinou a ver em lugar de ser ensinado, autônomo e soberano na construção de um mundo que funde, num compacto bloco verbal, a memória e a imaginação, e onde tudo o que foi vivido e experimentado retorna à luz do dia, revitalizado pela metamorfose da invenção.

A essa visão das coisas e dos seres, José Lins do Rego soube dar o indispensável rendimento criador, em suas várias matizações, fosse uma cheia do Paraíba ou um templo numa colina ateniense. *Bota de sete léguas* e *Gregos e troianos,* marcados pelo teor do monólogo andejo, dada a condição de livros de viagens, participam também da natureza ensaística, tal como a narrativa que Montaigne fez de sua viagem à Itália ou à Suíça, ou as deambulações dos ingleses em geral.

Eles iluminam a mais larga etapa de cultura de José Lins do Rego, para quem as viagens eram lições, ciclos de aprendizagem, labor humanístico, e mostram como esse espírito *terrien* dispunha de uma sensibilidade porosa ao repertório estrangeiro.

Seu espólio de prosa ensaística não guarda apenas as operações de um crítico de matérias literárias. Fiel à sua ação pública de escritor, coerente com o jaez de um gênero que é, em última análise, a atitude de uma inteligência ciosa de sua mobilidade e disponibilidade, o ensaísta José Lins do Rego foi um crítico da vida.

"Eu não tenho feito outra coisa, na vida, que tirar partido das coisas vividas. Inventar tudo não é meu forte. Eu sempre considerei o mundo da realidade mais genial que o meu próprio gênio." Estas palavras de Goethe, que ele cita em *Homens, seres e coisas,* dão uma medida exata de sua personalidade. De *Menino de engenho* e *Usina,* de *Pureza* e *Fogo morto* a *Cangaceiros* e a *Meus verdes anos,* elas cadenciam o ritmo das ficções de Lins do Rego como um postulado e uma modulação, testemunhando a reflexão do criador sobre sua própria criação, evidenciando o autojulgamento e comprovando que ele, ensaiando-se sempre, com uma pertinácia extraordinária, realizou,

ao lado de sua poderosa obra de imaginação, um texto crítico que permite uma abordagem mais lúcida ao seu Romance.

De *Poesia observada*. São Paulo, Duas Cidades, 1978, p. 150-71. (Repr. de *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 2 set. 1957 e REGO, José Lins do. *O vulcão e a fonte*. Rio de Janeiro, Ed. O Cruzeiro, 1958, p. 9-36).

José Lins do Rego e a cultura brasileira

Bernardo Gersen

José Lins do Rego é um dos produtos mais genuínos da cultura brasileira. Tanto a sua personalidade de criador quanto a sua obra romanesca ilustram de maneira tantas vezes dramática a luta dessa cultura contra elementos estranhos e descaracterizadores, o efeito sobre mentalidades, modos de sentir e reagir peculiarmente nacionais dos dispositivos uniformizadores da civilização. Costuma-se dizer que a obra de José Lins do Rego nasceu à sombra do monumental ensaio de Gilberto Freyre, *Casa-grande e senzala*, e que constitui deste, sob inúmeros aspectos, uma confirmação eloqüente. Sem dúvida o Ciclo da Cana-de-Açúcar, bem como os romances que o completam: *Fogo morto*, e, numa certa medida, *Pedra Bonita* e *Cangaceiros*, contém em síntese dinâmica os elementos psicológicos, étnicos e sociológicos da sociedade brasileira estudada nas suas origens por Gilberto Freyre. Sem dúvida essa obra romanesca nos desvenda melhor o próprio alcance e significado à luz de *Casa-grande*, assim como o referido ensaio ganha muito em sugestão e ressonância se aproximado da obra de José Lins. Mas, na verdade, os romances do paraibano prolongam a visão oferecida pelo sociólogo pernambucano, focalizam uma fase imediatamente posterior. Com efeito, esses romances nos mostram a "família brasileira". Já integrada étnica e psicologicamente, relativamente estabilizada até então devido às distâncias e à abundância de terras, posta à prova de fogo da gradual industrialização de sua

economia. Se a obra de Gilberto Freyre explicita o *background* moral e sociológico do Ciclo da Cana-de-Açúcar e dos livros que o completam — os romances levam às suas últimas conseqüências as premissas contidas no ensaio, estudando os efeitos da "civilização" sobre uma cultura já especificamente brasileira.

Aqui, antes de prosseguirmos, resta-nos definir as noções básicas e tão controvertidas em torno das quais vai girar este ensaio: a de cultura e a de civilização. É difícil dizer algo de realmente novo sobre matéria tão controversa e explorada, que serviu de fundamento a tantas concepções sócio-históricas. Os dois conceitos, segundo são empregados por sociólogos franceses ou por pensadores alemães, têm uma significação diferente, quando não inversa. Nós aqui ousamos dar nossa própria definição dos conceitos em questão, sem nos preocuparmos se ela coincide com esta ou diverge daquela escola, e com nossos próprios termos. Pois o nosso objetivo primordial, como se verá adiante, é a sua aplicação ao estudo de um caso concreto, o fenômeno José Lins do Rego, numa tentativa de ressaltar o que ele encerra de específico e de original.

A palavra cultura empregamo-la na sua nuance sociológica: um complexo de valores profundamente vitais, afetivos, sobretudo implícitos e subconscientes, que singularizam a nossa maneira de existir e de encarar o mundo. E falando de "civilizado" temos em mente o sentido etimológico da palavra e suas conotações: habitante da cidade, preocupado em adquirir os meios de melhorar o seu bem-estar moral e material expressos no conceito de progresso. O domínio da cultura brasileira será assim circunscrito pela alma peculiar e suas manifestações, resultante do caldeamento de três raças principais e das respectivas experiências potenciais, combinado à lenta ação do meio físico e a um sistema de produção. Em outras palavras, essa cultura nasce da conjunção de todos os fatores da sociedade, abrange todas as camadas e principalmente as populares, e sua expressão mais sensível e autêntica reside no folclore, na língua, nas obras de arte, inevitavelmente enraizadas na psique coletiva. Já a civilização no sentido em que a definimos, determinada em primeiro lugar pelo sistema de produção, permanece antes de tudo o apanágio das minorias econômicas que tem em mãos esse sistema, das chamadas elites e classes dirigentes interessadas na sua manutenção. Com freqüência, pois, haverá antagonismo entre a noção de civilização e a de cultura, a força niveladora daquela tendendo a exercer-se em detrimento desta. Mas esse antagonismo está longe de ser inevitável: a ação de uma sobre

a outra pode ser, em determinadas condições, grandemente benéfica. E nesse caso, sobretudo em se tratando de povos de personalidade poderosa, a cultura imprimirá sua marca peculiar na civilização que sobre ela age, modificando-a e refrangendo-a por sua vez. Em outras palavras, a civilização se tornará um plano, um prolongamento, um espelho da cultura de uma nação, sendo então difícil precisar onde começa uma e acaba a outra.

A obra de José Lins do Rego exprime, pois, como foi dito acima, o conflito não raro patético, entre a cultura brasileira, como acabamos de defini-la, e a civilização europeizadora, estandardizadora. E isso em dois planos: de um lado, no drama das personagens que esse autor cria, na pintura da sociedade em vertiginosa transformação que evoca, nas relações das personagens com as coisas, a terra, o cosmos; do outro, nos seus próprios problemas de romancista, solicitado pelos refinamentos e teorias modernas, várias vezes tentando durante sua carreira pelos temas e heróis na moda, mas tendo felizmente passado incólume pelas experiências e permanecido sempre ele próprio, fiel ao seu temperamento profundamente brasileiro e popular, extraindo disso sua força, sua plenitude, seus dons incomparáveis de poeta, ainda que essa completa identificação com o espírito da terra imponha certas limitações aos seus processos artísticos.

Todos os críticos de José Lins do Rego são unânimes em considerar a parte menos significativa de sua obra aquela em que procurou evadir-se do mundo que lhe é caro, escapar às paisagens e gente que conhece de modo supra-racional; *Água-Mãe*, que nos leva a Aratuama, a gente e cenários do Sul; *Eurídice*, tentativa de romance urbano, com ambições freudianas; ou ainda *Riacho Doce*, que nos transporta para uma Suécia imaginada e imaginária. Além disso, há outro aspecto negativo em torno do qual a unanimidade se fez desde o princípio: as personagens menos vivas e menos convincentes desse criador de tipos populares permanecem não diria as complexas, pois penso que um tipo popular, de conduta aparentemente linear, pode ser complexo nas suas motivações, nas implicações longínquas dessa conduta, porém, as mais "civilizadas", ou seja, aquelas em quem o raciocínio precede os impulsos e as reações automáticas, produtos da educação urbana e de instituições. Entram nesta categoria o Dr. Luís, de *Bangüê* e *Usina*, o escritor de *Água-Mãe* e mesmo numa certa medida o Dr. Juca, bacharel já seduzido pelas tentações, o conforto fácil e a vontade de potência que caracterizam a mentalidade urbana.

Mas como interpretar essa série de fatos? A resposta, evidentemente, é que José Lins do Rego faz parte da família dos romancistas

autobiográficos: daqueles que necessitam da substância de suas nostalgias, reminiscências afetivas e experiência pessoal para criarem algo de autêntico. Mas essa explicação é demasiado superficial. Encarado de um certo prisma, qualquer romance e a obra de arte em geral são autobiográficos, tudo dependendo do grau de transposição poética. Isto porque os elementos que a imaginação utiliza ela somente pode tê-los recolhido no depósito da memória, por mais que os elabore e os torne à primeira vista irreconhecíveis. Aliás, se o critério autobiográfico fosse literalmente válido, não vemos a razão pela qual o nosso romancista não devesse dar a plena medida de sua capacidade na criação de personagens como o Dr. Luís e Juca, de *Usina*, cujos modelos ele provavelmente conheceu de perto, ou o escritor, de *Água-Mãe*, e o Júlio, de *Eurídice*, cujas experiências de autor num caso e de órfão em busca de compensações maternas no outro não lhe eram de modo algum estranhas. E a contradição será tanto mais flagrante se considerarmos que heróis como o moleque Ricardo, o capitão Vitorino "Papa-Rabo", mestre Amaro, o Coronel Lula, com os quais aparentemente nada tem em comum o neto do senhor de nove engenhos, o membro da Academia e o freqüentador dos círculos de gente fina, nos transmitem, no entanto, uma impressão tão poderosa de vida e de autonomia.

Na verdade, trata-se de revolver camadas mais fundas da personalidade de nosso romancista. Com efeito, o próprio José Lins do Rego nunca perde oportunidade de chamar a atenção dos críticos para as suas origens: para a sua herança ancestral, a sua primeira infância, a sua formação natural. Em *Menino de engenho* ele nos diz da preta velha Galdina: "Fora ama de braço de meu avô, e todos nós a chamávamos de vovó." Adiante, na mesma novela, nos informa que a mãe de leite de dona Clarisse, sua mãe, fora a preta Generosa. Pois bem; que estes dois traços bastem no que diz respeito a elementos da constituição biológica, a disposições herdadas. Quanto ao mais, ele passou a infância e, em seguida, os longos intervalos de férias escolares pelas quais tanto ansiava, segundo confessa em *Doidinho*, nesse mesmo engenho de Santa Rosa: "De manhã à noite, de pés no chão, solto como um bicho." Ou seja, levando a mesma existência que os filhos dos moleques de bagaceira, seus companheiros de brinquedos — e "irmão de leite" — em comunhão estreita com a toda poderosa natureza tropical, os sentidos cedo desabrochados ao contato da terra e de seus ritmos, os instintos e apetites vitais precocemente desenvolvidos e saciados tanto devido ao clima natural quanto às facilidades

do clima moral. Numa palavra, o conjunto de disposições inatas ou desenvolvidas pelos estímulos do ambiente, as raízes biológicas do ser conhecidas pelo nome de temperamento nele se desenvolveram melhor, mais plenamente do que num indivíduo criado em meio urbano. A isto acrescentem-se as impressões decisivas de infância e do início da adolescência de um neto de senhor patriarcal a quem tudo era permitido, ainda por cima órfão e mimado por todos, e se terá uma idéia das condições extremamente favoráveis aos processos orexíacos da personalidade em que banhou José Lins. Se um homem é um ser social enxertado num ser vital, segundo a definição de um sociólogo, o ser vital de nosso romancista vai primar, de longe, o ser social. Além disso, ele sofreu o constrangimento dos padrões sociais mais tarde, e mais frouxos, do que uma criança inteiramente educada na cidade. Em suma: as constelações afetivas que vão constituir o superego, as fixações em torno das quais se realizará a socialização do menino, formaram-se sobretudo nessa sociedade rural e patriarcal em que os moldes coletivos são frágeis, os dispositivos morais atenuados e onde a personalidade encontra uma latitude maior para seus impulsos profundos e idiossincrasias. Numa palavra, tudo concorreu para fazer dessa infância livre e idílica, dessa sociedade patriarcal nos seus últimos momentos de grandeza à qual ficou associada e indissoluvelmente identificada, como a idade de ouro da existência, como a idade de ouro da "família brasileira".

Evidentemente o poder de integração do nosso romancista a outros meios se ressentirá desse fato. Na escola de seu Maciel, *Doidinho* morde o freio da disciplina, suporta mal os atritos cotidianos da convivência e os constrangimentos resultantes das diferenças de educação e formação. Ora é sujeito a rompantes de violência, ora a mórbidos acessos de melancolia, conduz-se alternadamente como um tímido e um temerário, e é ao mesmo tempo um sensual e um sedento de afeição e amizade desinteressada. O seu melhor amigo nesse ambiente de exílio permanece um outro inadaptado, o "Coruja". Em *Bangüê,* então, nos defrontaremos com as conseqüências extremas dessa penosa evolução, pouco importando o fato de José Lins do Rego ter transposto acontecimentos ou estilizado sentimentos, neste ou nos outros livros, com fins de eloqüência estética.

A obra de José Lins é toda levantada sobre esse conflito entre níveis diferentes do ser; sobre esse dualismo entre personalidade profunda, as energias e valores por ela canalizados — ancestrais, da terra e de seus elementos, do estilo de vida da classe dirigente de certa fase

da história brasileira — e a personalidade factícia resultante dos compromissos psicológicos a que nos conduzem os esforços de adaptação a uma sociedade dita moderna. E os personagens e tipos mais convincentes dessa obra serão aqueles que obtiverem a adesão das camadas mais fundas do eu do romancista, aqueles que encontram a colaboração do seu demônio interior, bem como da psique coletiva que o nutriu e da qual se torna porta-voz. E os romances maiores, mais autênticos, mais característicos da personalidade e do poder criador de José Lins, aqueles em que mais estreita é a adequação entre matéria e linguagem, sentido social e expressão artística, permanecem os que mais empenham as constelações afetivas do autor e os complexos culturais da realidade brasileira, aqueles que mais fundo lançam as raízes no passado, nos costumes e no espírito de sua região: *Menino de engenho* e *Fogo morto* no primeiro plano; *Bangüê, O Moleque Ricardo* e *Pedra Bonita* no segundo. Numa palavra: quanto mais pessoal nos recursos técnicos e poéticos é esse autor, mais brasileiro surge: quanto mais profundamente brasileiro na substância de seus dramas, mais universal se nos afigura a ressonância estética e humana de seus livros.

Confirmando uma velha lei da criação romanesca, José Lins do Rego começou com três romances apaixonadamente autobiográficos para, em seguida, uma vez a catarse feita e assim purgado dos maus espíritos que o importunavam, emancipar-se gradualmente dos problemas e reminiscências próximos e mais imediatamente pessoais, elevar-se ao plano da criação mais genuína. Carlos de Melo é, sem dúvida, o personagem mais psicologicamente *foullé* da obra do paraibano. E isso não somente devido aos três livros que o têm como centro — *Menino de engenho, Doidinho* e *Bangüê* — como também dado o seu caráter mais complexo, mais rico em possibilidades, mais morbidamente singular. Aliás, todo processo de individualização origina-se do choque entre tendências profundas do eu e os padrões universais da sociedade. Quanto maior a inadaptação da pessoa ao seu meio, por ser demasiado forte ou fraca, tanto mais manifestos os seus traços morais e tanto mais singular a sua individualidade. A neurose, por exemplo, conseqüência extrema desse conflito, é uma doença característica do mundo ocidental, "civilizado", que idealiza os valores individuais e tende a tornar-se, ao mesmo tempo, em virtude da multiplicação das instituições a moldes coletivos, um terreno cada vez menos propício ao cultivo desses valores. Tanto assim que a psicanálise, método de tratamento das neuroses, não tem curso

no Oriente (ou pelo menos não tinha, até a recente corrida pela industrialização nessa parte do mundo), onde vigoram normas de desapego do real e de contemplação mística.

Carlos de Melo é, assim, uma vítima do encontro entre um temperamento, um modo de reagir, determinado sobretudo por impulsos e solicitações vitais — e uma educação urbana, recente, uma socialização superficial e tardia; entre elementos fundamentais da cultura brasileira, de um lado, e, do outro, as tentações, bem como as exigências e constrangimentos da civilização, que numa certa medida os nega. É provável, aliás, que uma conformação ingênita pouco robusta prejudicasse logo de saída a integração dos elementos heterogêneos que entraram na sua formação.

Realmente, no centro do seu superego encontra-se a figura admirável do avô José Paulino, exemplo de perseverança, trabalho e bondade, aureolado com todos os prestígios da sociedade patriarcal que simboliza, associado às cores da infância livre e selvagem. Os cinco anos da vida estudantil no Recife, fácil, sem responsabilidades, dividida entre a Faculdade, as pensões alegres e as redações dos jornais, desvendam-lhe os confortos da civilização, abrem horizontes mais amplos aos seus pendores de imaginativo. Quando volta com o diploma de bacharel ao Santa Rosa, a aura de encantamento que envolvia o mundo antigo se desvaneceu. "E nada havia mais triste do que um retorno a esses paraísos desfeitos." — (*Bangüê*, p. 10). Outrora, quando no colégio de Itabaiana, consumia-se de saudades pelos espaços abertos do Santa Rosa. No engenho do avô, agora que saboreou a fruta do grande mundo, suspira constantemente pela sociedade moderna: "Saudades de Laura e de toda minha vida no Recife, dos cinco anos de colegas, mulheres e jornais."

Contudo, no recesso da consciência, o eu antigo continua a velar, a observá-lo, a julgar os seus atos e sentimentos, esse eu mais profundo e subconsciente não aprova as nostalgias de uma existência alegre e sofisticada, ainda está apegado à obra e à existência do avô, admira ainda as qualidades nele personificadas e que fizeram a grandeza do regime patriarcal. Esse conflito interior, esse dilaceramento, essas impulsões em sentido oposto, em virtude da tensão que provocam e das energias psíquicas que inutilizam, dos complexos de culpa que desenvolvem, acabam por minar a vontade de Carlos de Melo, tornando-o um indeciso e um inapto para a ação. Por exemplo, falta-lhe decisão para expulsar o antigo moleque Marreira de suas terras, que vive a humilhá-lo e cria-lhe tantas dificuldades. Não reúne coragem sufi-

ciente para defender a negrinha Josefa contra os maus tratos gratuitos de Sinhazinha.

À personalidade macerada e descontente, só resta então o recurso da imaginação compensadora, que tende a desdobrar-se de maneira mórbida e a fornecer satisfações ilusórias. Volta e meia as frases de *Bangüê* começam por: "Eu imaginava", "Eu tinha ímpetos de..." fazer isto ou aquilo, "esta suposição me doeu". Circunstâncias cotidianas, paisagem, pessoas, tudo torna-se motivo de elaboração imaginativa, pasto para os complexos afetivos que os orientam. E assim, Carlos de Melo acaba por desprender-se cada vez mais da realidade circundante e dos seus semelhantes[1], por perder-se em si mesmo, por tirar narcisisticamente de dentro de si todo alimento vital.

Isso é suscetível de explicar não somente a primeira pessoa na qual é vazada a narrativa de *Bangüê* (bem como a de *Doidinho* e *Menino de engenho*, os quais prolonga e remata), romance no entanto tão poderosamente social, mas a sua própria tessitura feita sobretudo de cismas, de veleidades, de imaginações, de automortificações, de voltas ao passado e de considerações ansiosas sobre o futuro transformado em refúgio. "Ficar no quarto era o mesmo que botar uma porção de gente a falar de mim. Porque os meus pensamentos aproveitavam para se expandir" (277). Cada tendência da personalidade dissociada procura satisfação em detrimento da outra. O passado distante persegue-o na pessoa de José Paulino, encarnação de todas as virtudes que não possui, remorso vivo que lhe tolhe os movimentos e restringe o sentimento da liberdade. Para defender-se, julga-o constantemente, compara-o ao velho Maia de Eça, opõe-lhe valores refinados e padrões de conduta mais "civilizados". Mesmo nos momentos em que, arrependido, procura suprimir da consciência os maus pensamentos e entregar-se a uma admiração irrestrita, o ressentimento se insinua subreptício, experiências mais recentes desfiguram o panegírico. "Este (o velho José Paulino) seria grande em qualquer parte. Teria sido um funcionário público sem um dia de férias, exemplar no trabalho..." (p. 26). Vê-se logo que o elogio vem de um citadino "novo". Esse neto de senhor de nove engenhos, cujas terras necessitavam de semanas para serem percorridas, esse descendente talvez de desbravadores, foi seduzido pelo "conforto", adotou, sem perda de tempo, o ideal do habitante da cidade moderna e anseia por uma

[1] A certa altura, uma mulher casada, Maria Luísa, reata os laços que o prendiam à humanidade, revigora-lhe a vontade enferrujada e passageiramente restitui uma razão à sua existência.

carreira que não faça apelo excessivo ao espírito da iniciativa: funcionário público. Em suma, a coloração moral dessa consciência é assim o desgosto, o sentimento de auto-abjeção, de degeneração, tão expressivamente condensados no símbolo das moscas, em que nosso romancista se antecipou a Sartre: "As moscas me deixavam uma impressão horrível... Trancavam-me no quarto, fugindo do aperreio, matando-se com jornais. Cobria-me na rede. E quando tocava uma, um calafrio percorria-me da cabeça aos pés" (31-2).

O relevo psicológico de uma personagem como o Coronel Lula também se explica por um desajustamento feroz. Também a alma dele é campo de batalha de duas sociedades antagônicas e de duas concepções diferentes de vida. Todo o seu drama provém do fato de ter chegado tarde demais. Na sociedade patriarcal no seu apogeu, socialmente estratificada, com o engenho em consonância com o grau do desenvolvimento dos processos materiais de produção, com o mecanismo econômico da monocultura dando o seu pleno rendimento, ele teria provavelmente sido um senhor próspero e cheio de prestígio, um chefe de família modelar, um pai perfeito. Trata-se de um delicado crisântemo da época de esplendor da sociedade imperial transplantado para o clima incerto, para as condições rudes e plebéias do seu período de decadência. Os valores que o Coronel Lula pode oferecer não têm mais curso no mundo que desponta. E embora consciente disso, nega-se a renunciar àquilo que ele próprio representa, recusa dobrar-se ante os tempos novos e pactuar com normas de oportunismo. Isto provocará não somente a sua gradual ruína econômica como também o seu feroz isolamento humano, a frustração final de sua existência, a destruição da existência de seus próximos.

Muitos foram os críticos que, escrevendo sobre *Fogo morto*, lembraram o nome de D. Quixote a propósito de Vitorino Carneiro da Cunha. Eu diria antes que José Lins desdobrou o herói cervantino em duas figuras, a do Coronel Lula completando a do "Papa-Rabo". Com efeito, antes de encarnar uma das vertentes da condição humana, D. Quixote é produto de uma época — a dos cavaleiros andantes do fim da Idade Média — ou pelo menos dos livros que recolheram o ambiente dessa época. Numa palavra, tendo chegado tarde, ele se transportou em imaginação para os tempos em que desejaria ter vivido. Pois bem: é esse justamente o drama de Lula. Em imaginação, o coronel ainda continua na fase patriarcal, agarrando-se à moldura de um mundo ultrapassado, a normas, etiquetas e símbolos que a seus olhos o representam, que são seus reflexos e experiências: cabriolé,

roupa preta e austera, maneiras fidalgas, indolência aristocrática, valsas sentimentais, linhagem nobre, tradições. Ao entrincheirar-se no seu engenho, ao murar-se no seu orgulho, ao empunhar o seu bacamarte, obscuramente ele tem o sentimento de defender toda uma ordem moral e estética, de ter por si a causa de Deus, altos valores brasileiros, mais de três séculos de feitos e realizações. Através dele, como acontece com D. Quixote, agoniza toda uma época inconfundível. Um tratamento menos sério o teria transformado num herói cervantino ou gogoliano.

Em relação a nenhuma outra personagem, José Lins do Rego fez mostra de tantos dons de romancista. Em *Menino de engenho*, em *Bangüê*, na primeira parte de *Fogo morto*, o Coronel Lula é entrevisto da perspectiva presente, moderna: ora surge no segundo plano como imagem simbólica destinada a realçar, por contraste, as qualidades de José Paulino, ora é uma adorável figura de estampa antiga, uma aparição poética de lenda popular. Na parte segunda de *Fogo morto*, propriamente dedicada a ele, temos então a visão realista e psicológica desse fantasma. Indo muito além da conjuntura econômico-social representada por Lula, do papel a ele imposto pela conspiração dos acontecimentos, o romancista levantou uma personagem estupendamente individualizada e levou sua análise indireta a extremos de requinte e complexidade. Realmente, se no começo as atitudes e condutas de Lula são sobretudo ditadas pelo sentimento de superioridade, pouco a pouco a sua alma vai sendo minada pela inveja, pelo ressentimento, pela convicção de não ocupar no mundo o lugar que na verdade merece e que lhe cabe por direito. Mas, em vez de se adaptar às novas condições de vida, de descer do seu pedestal e de arregaçar as mangas, ele teima em não transigir. Mais do que isso, apega-se com paixão desesperada às normas em oposição cada vez maior com a nova realidade. E assim ele faz a desgraça dos sogros, primeiro; envenena a existência da mulher e mutila a da filha, em seguida; torna-se um senhor cruel, que maltrata os escravos para dar-se uma ilusão de mando e força, arruína sua própria saúde e a sua própria vida, finalmente — mas o leitor fica com a impressão de que tudo não passa de um mal-entendido, de que no fundo Lula é uma natureza boa, deformada por circunstâncias sobre as quais não se exerce o controle da vontade pessoal.

A importância de uma personagem como Moleque Ricardo provém do fato de aliar, aos traços de singularidade psicológica, aos elementos de um drama pessoal, à sua revolta de indivíduo contra a si-

tuação que lhe fazem, o valor representativo de uma classe em luta. Trata-se de um moleque da bagaceira que "foge" do Engenho de Santa Rosa, emancipando-se da terra à qual estava ligado como utensílio, e alcança a grande cidade, onde vai passar por um processo, gradual e penoso, de proletarização e ascender à consciência de classe. Muito eloqüentemente, é a estrada de ferro, penetrando na várzea, que vai agir como fermento e despertar, com suas sugestões, a consciência adormecida do trabalhador rural. "Naquele dia, enquanto puxava o peito das turinas, Ricardo pensava no condutor, no mundo, nas viagens." (p.8, de *O Moleque Ricardo*). Mais do que o apelo de outra existência, o apito do trem é um convite à iniciativa, agita impulsos virgens e não contaminados pelos reflexos de servidão. "Uma coisa que lhe perturbava quase sempre era o apito do trem. A sua grande ambição, o seu sonho maior, não seria uma coisa do outro mundo. Ricardo queria somente ser maquinista". Eis o choque explicitado. Sentimento de liberdade, domínio das distâncias, triunfo da inteligência sobre a matéria que a subjuga, a máquina aqui figura elevação na escala humana e social. Em outras palavras, é o fascínio da civilização urbana sobre as almas simples, sobre um passado imemorial de fusão da criatura na matéria. Todas essas revelações vão cristalizar-se numa idéia: "Deixar a bagaceira e ir se empregar. Empregar, como essa palavra era diferente de alugar". (p. 14) O impulso de liberdade tomou forma e integrou-se no contexto social. Agora só resta ao "moleque" desprender-se do rebanho anônimo ligado ao solo e, assumindo uma individualidade, lançar-se ao mundo.

O tema principal e subjacente de *O Moleque Ricardo* será assim o choque entre essa mentalidade meio primitiva ou superficialmente "civilizada" e os mecanismos do meio urbano que a constrangem e machucam: entre o apelo ancestral e indizível da África que ainda lhe pulsa no sangue e as possibilidades de escolha de si próprio e afirmação pessoal oferecidas pela cidade; entre as nostalgias subconscientes de uma existência natural e livre, em que a criatura ainda não se separou inteiramente das forças telúricas, e as tentativas e solicitações da era industrial que desponta. "Ricardo se lembrava dos primeiros dias na Rua do Arame, do xangô que urrava a noite inteira com os seus cantos. Vinha então uma saudade no negro, uma tristeza de quem estivesse prisioneiro e com a vida lá fora chamando por ele." (*Mol.* p. 233) A personificação do passado é o jardineiro preto Lucas, pai-de-terreiro, que o Moleque Ricardo evita como um fantasma tirânico, e por cuja proteção anseia secretamente, invencivelmente.

Os compromissos e coleiras da vida em sociedade pesam demasiado sobre essa natureza recentemente socializada e não encontram a adesão da experiência profunda. No recesso do seu inconsciente ainda espiam os deuses pânicos da floresta, os complexos ancestrais. "Tinha pensamento de doido. E se ele se danasse, fugisse de tudo, fosse para um lugar bem longe, viver como um cachorro, mas viver sem família?" (234) "Quase que uma noite deixara o quarto correndo, correndo até chegar no Fundão e se entregar a "seu" Lucas, dando o seu corpo para seu Lucas tirar o que havia de ruim por dentro dele." (p. 270)

Nessa disputa, em torno de sua alma, entre a locomotiva e o pai Lucas; nesse combate do moleque, ainda não preparado potencialmente, contra o meio urbano que o tritura — nenhum dos dois adversários obtém vitória completa. Acossado pelas "saudades", Ricardo volta ao Engenho de Santa Rosa (como Carlos de Melo) em busca de sua inocência antiga. Mas ele não volta mais o mesmo. Desiludido, amargurado, marcado não obstante pela aventura, com o travo da liberdade na boca, e com uma outra consciência, desta vez não é mais apto para suportar a sujeição do trabalho rural. Tampouco é o mesmo o engenho de certo modo idílico pelo qual suspirava e que pensou encontrar. A usina enxotou os trabalhadores da várzea, semiurbanizou a vida do campo, subverteu e despersonalizou as relações, outrora diretas e mais humanas, entre a casa-grande e os trabalhadores do eito. E o Moleque Ricardo perceberá (isso tudo em *Usina*), misteriosamente e talvez significativamente, numa rixa que opõe retirantes famintos de um lado e do outro os empregados da "usina" que velam pelos armazéns repletos de víveres.

Na base da personalidade do mestre José Amaro, de *Fogo morto*, está igualmente um desajustamento. E as raízes sócio-econômicas desse desajustamento me parecem por demais evidentes. José Amaro nos faz sentir diversas vezes que ele exerce o seu ofício de seleiro com rancor, com ódio — embora, muito humanamente, tire dele os seus momentos de orgulho. "Quem bate sola o dia inteiro, quem está amarelo de cheirar sola, de amansar couro cru?". (*Fog.*, p. 20). Numa sociedade de fase agrária, em que o destino do homem está intimamente ligado aos ciclos da terra, em que o sentimento de propriedade do solo constitui a condição indispensável da dignidade e da auto-afirmação, mestre José Amaro ocupa uma nesga cedida condescentemente por "seu" Lula, por um senhor de engenho decadente. Parece-me, pois, incontestável que um antagonismo de classe não é estranho à sua rai-

va a José Paulino, latifundiário dono de nove engenhos — "estas mãos que o senhor vê nunca cortarão sola para ele" (p. 17) — e ao seu desprezo pelo indolente e arrogante Coronel Lula. Produto típico de economia agrária, ele vê ainda na terra o valor supremo, ainda guarda no íntimo um amor arraigado a ela, ainda não conseguiu arrancar-se aos laços antigos, subconscientes. Sem explicar-se ele próprio a razão disso, prefere viver na terra dos outros a levar às últimas conseqüências o ofício que abraçou como um *pis-aller*, mudando-se para a cidade. "É o que lhe digo, "seu" Laurentino. Você soube valorizar o seu ofício. A minha desgraça foi esta história de bagaceira. É verdade que senhor de engenho nunca me botou canga. Vivo nesta casa como se fosse dono. Ninguém dá valor a oficial de beira de estrada. Se estivesse em Itabaiana estava rico." (20) Ao contrário do Moleque Ricardo, ele não consegue desprender-se da "bagaceira" e, simbolicamente, mora à beira da estrada, *à cheval*, a meio caminho da cidade e do campo. Enxotado da terra tanto pela crescente urbanização da vida do interior quanto pelo processo econômico de concentração do solo nas mãos de poucos, ele se agarra à "bagaceira" com unhas e dentes, com uma paixão racional, inteiramente injustificável.

Vemos assim desde o início como o ressentimento e o despeito envenenam seu caráter; como um complexo de frustração mina os fundamentos do seu ser, torna-o um revoltado, um amargo para com tudo e com todos. Bate a sola com fúria e mastiga impropérios. Ao menor pretexto, dá livre curso à sua raiva, descarrega impulsos e energias reprimidos contra os que lhe estão próximos. Isto vem de longe e, gradualmente, transforma-o num "original", acusa os elementos latentes de sua inadaptação ao meio ambiente, exacerba os traços agressivos de seu temperamento. A metamorfose física que sobrevém — inchação, olhar desvairado, tez amarela — e que faz dele um "fantasma" assustador não passa, pois, de expressão da metamorfose moral. E, assim, vai-se separando dos outros: primeiro da mulher e da filha (exatamente como acontece ao "fantasma" Lula), a quem atribuiu a causa de sua desgraça; em seguida, dos vizinhos e circunstantes que apavora; e, finalmente, da sociedade inteira — o que o levará mais tarde ao suicídio. O seu drama atinge o clímax, de maneira significativa e eloqüente, com a ordem de Lula para deixar-lhe as terras. "Não tinha mais nada na vida, não tinha filha, não tinha mulher, mas ficaria ali, ficaria na *terra que o seu pai plantara, que devia ser sua.* Os bugaris, a pitombeira, as vazantes do rio não mais lhe seriam tomados. Não podia dormir. Abriu a porta da casa, *e o cheiro da terra, das árvores, do mundo lhe deu força para sair.*" (p. 295)

Trata-se do *poor white* brasileiro, da mentalidade rural privada de sua razão de ser, do marginal sem terra e ainda não assimilado pela urbanização. Ele é assim não apenas um fantasma psicologicamente falando, como também sociologicamente: no limbo de dois mundos, sem lugar próprio em nenhum deles. E assim sua adesão moral e sua ajuda ao bando de Antônio Silvino surgem carregados de sentido humano. Na ausência de um partido político oposicionista ou mesmo revolucionário suscetível de canalizar sua revolta e de tomar a si a defesa de gente como ele, José Amaro faz-se cangaceiro por procuração, delega o seu ressentimento e a sua sede de vingança contra a sociedade que o despreza ao bando de salteadores, extraindo disso um sentimento compensador de força e solidariedade, já que rompeu, voluntariamente ou por fatalidade, os laços que o uniam aos outros grupos.

Ao lado dessas personagens inadaptadas ou revoltadas, vítimas do conflito entre as forças da cultura brasileira que as afeiçoou, e domina ainda, e o mecanismo invasor da civilização — a da locomotiva ou da usina — individualizados na medida em que se debatem pateticamente entre dois mundos, a obra de José Lins do Rego apresenta duas outras categorias de heróis, que vão completar o quadro humano da paisagem brasileira a uma determinada fase do seu desenvolvimento. Realmente, uma bifurcação se produz, e de um lado teremos os "civilizados", os que se emanciparam da terra e das suas tradições, os que vêem nela um simples meio de produção, de lucro e do bem-estar material que proporciona: o dr. Luís de, *Usina,* o Juca, do mesmo romance, o próprio negro Marreira, de *Bangüê*, antigo trabalhador do eito e novo-rico símbolo da mobilidade social; do outro, os tipos que se banham profundamente na influência da terra, que ainda são uma expressão de sua vitalidade, que ainda representam a sua obscura força psíquica; um Vitorino Carneiro da Cunha, o negro Passarinho, o cego Torquato (todos três de *Fogo morto*), o cantador Dioclécio, Aparício e Domício, toda a família Vieira e os cangaceiros em geral (de *Pedra Bonita* e *Cangaceiros*). Ajustados ao seu meio e à sua época, condicionados no seu comportamento, nos seus reflexos e nas suas idéias pelo regime capitalista em ascensão, o Dr. Luís e Juca permanecem, entre os personagens de primeiro plano dos doze romances, os menos vivos e caracterizados. Com efeito, serão antes cristalização de um estado de coisas e símbolos de uma classe do que propriamente personagens. E nisso vejo duas faces: de um lado, uma certa limitação do romancista como criador e, do outro, uma quali-

dade de romance em que aparecem, pelo menos do seu aspecto documentário, sociológico. Em outras palavras, é possível que o relativo defeito do plano estético resulte justamente no maior alcance documentário de *Usina*. Pois a situação individual do Dr. Luís e de Juca na fase capitalista de concentração dos meios de produção e econômicos se caracteriza justamente pela desumanização, talvez mesmo exija essa despersonalização. Numa certa medida, os dois não passam de abstrações sociológicas, e os seus sentimentos raramente intervêm nos negócios (veja-se o Dr. Luís, que despoja o compadre do seu engenho e convida-o para sua mesa como amigo e quase parente). Mas, além da justificativa sociológica, o caráter simbólico e apagado desses heróis decorre de uma insuficiência do romancista — insuficiência que é, em última análise, a de suas poderosas qualidades. Com efeito, dado o cunho pouco característico da conduta desses heróis, estreitamente determinados pela sua situação, a técnica objetiva, o *behaviorism*, sobretudo utilizado em *Usina*, não bastariam para singularizá-los.

Quanto às cismas e nostalgias de um Ricardo ou às imaginações soltas de um neurótico como Carlos de Melo, que não raro nos aproximam destas criaturas e nos identificam com sua angústia e seu isolamento, elas não teriam razão de ser no caso desses dois extrovertidos e não deveriam ser, como realmente não foram, usadas. Era preciso, pois, um outro método da criação romanesca, intermediário entre a análise psicológica e o registro objetivo de condutas — o que por sua vez pressupõe uma outra linguagem e um outro estilo, mais "civilizados", menos concretos e mais intelectuais, assim como técnica mais arquitetônica e estrutural, que nosso romancista, pouco capaz de desdobramento e de criação fria, não possui, felizmente não possui. Por causa disto, *Usina* será, ao mesmo tempo, o romance mais afresco, mais panorâmico, mais monumentalmente documentário — e ao mesmo tempo dos menos convincentes do Ciclo da Cana-de-Açúcar, de realização estética mais frouxa, no qual os defeitos de organização e de construção — nulos ou insensíveis em romances como *O Moleque Ricardo* e *Bangüê*, de admirável equilíbrio entre lirismo e realismo, onde a paisagem social e econômica é vista através de uma subjetividade de herói, ou, por outra, onde o "documento" é o próprio drama dos respectivos heróis — mais se manifestam. Além disso, um drama como o de Juca, dilapidando os bens e imóveis laboriosamente levantados por gerações de antepassados, e a ele confiados pelos parentes em conseqüência das injunções da concorrên-

cia, não nos comove porque não há nele conflito. Ele perdeu as virtudes de trabalho, sobriedade e amor à terra desses antepassados, foi seduzido pelas facilidades e o automóvel da civilização, sem por isso ter ganho em troca as qualidades de tino comercial, clarividência, tenacidade e economia necessários no mundo novo. Romance escrito mais com a inteligência e o espírito crítico do que com o instinto criador e as pontencialidades psíquicas, sociedade rural vista já de uma perspectiva urbana e em função dos seus valores, *Usina* carece, assim, do lirismo, do frescor de visão, do cheiro agreste, não falo de obras-primas como *Fogo morto*, mas mesmo de um livro como *Pedra Bonita*.

Em contraposição a persongens como Luís, Juca e Marreira, representantes supremos da "civilização" na obra de José Lins, ou seja: que se separaram de suas naturezas humanas e se orientam pela vontade, pelos interesses econômicos que primam na esfera social —, temos, no extremo oposto, os produtos mais crus e menos elaborados da "cultura": Vitorino Carneiro da Cunha, o negro Passarinho e o cego Torquato, o cantador Dioclécio, os cangaceiros Aparício e Domício, num ou noutro caso tão próximos do *donné* que, sob certos aspectos, ainda não passaram por um processo de individualização e se confundem com as forças telúricas.

Deliberadamente deixamos de lado aqui as camadas populares mais amplas da obra de José Lins: os João Rouco, párias do eito, ou os Florêncio, trabalhadores da cidade, por demais degradados e reduzidos na sua humanidade pelo mecanismo da produção para transcenderem os limites estreitos de sua condição econômica. Aliás este imenso problema social implícito na obra de José Lins, e tanto mais dolorosamente porque sem notas de sentimentalismo, forneceria elementos para um longo ensaio à parte. Tomamos antes aqui como ponto de referência os marginais, os refratários, os vagabundos que, não absorvidos pelo processo de produção e não assimilados às coisas que põem este em movimento, vogam no debrum da sociedade.

E tanto o fato de terem formado mentalidades específicas às quais a mola do interesse econômico não serve de base, quanto a circunstância de viverem numa sociedade rural, de rala densidade demográfica, faz com que seus superegos, essa estrutura mental gradualmente levantada em nós pelo meio social e feita de representações e ideais coletivos, pesem muito pouco sobre suas consciências e não influa decisivamente sobre seus atos e atitudes. Em outras palavras, eles vivem num estado de relativa liberdade natural. O que sobretudo fala através de seus impulsos, canta nas suas palavras, flui de suas almas é a

natureza: a misteriosa natureza conhecida no plano pessoal pelo nome de temperamento e seus confluentes ancestrais; e a toda poderosa natureza dos trópicos e suas influências indivisíveis. Essa ausência de superego civilizacional e socializante determinará neles uma face moralmente positiva e outra negativa — embora, do ponto de vista absoluto da energia vital, ambas sejam afirmativas. De um lado, os Vitorino Carneiro da Cunha, o cantador Dioclécio, o negro José Passarinho, o cego Torquato — todas as reservas de ternura e espontaneidade, de lirismo e desinteresse, todos os instintos de amor e vida da alma popular não contaminada pelos clichês educacionais nem sufocada pelas normas egoístas da sociedade. Do outro lado, Aparício, o seu irmão Domício, o negro Vicente (de *Pedra Bonita* e *Cangaceiros*) — todos os instintos de agressão e de morte, todas as superstições e temores obscuros que dormem no sangue vigoroso de um povo jovem, ainda não completamente canalizados nem sublimados pela coletividade, fazendo irrupção brutal.

No negro José Passarinho temos assim o homem no seu nível mais próximo da terra: ainda não desligado de suas raízes orgânicas e psíquicas pela aguda consciência de si próprio, de suas diferenças dos outros, ainda vivendo num estado de comunhão íntima com todo o pulsar do cosmos, não somente humano mas também animal, vegetal e inorgânico. Eis o negro Passarinho deixando a prisão do Pilar, molde extremo dos constrangimentos coletivos, onde passou alguns dias em companhia de mestre Amaro e do cego Torquato: "Passarinho ia andando na frente, no passo trôpego, com os pés espalhados, como de pato.[1] Pegava nas folhas das árvores, sentava-se no chão, na terra úmida, metia-se na lama, espalhando a água barrenta dos poços. Tudo era dele. Era dono de tudo. Cantava baixo, numa voz, numa latomia de canto de Igreja." (*Fog. Mor.*, p. 352). Na verdade, Passarinho ainda não conheceu a grande rotura, simbolizada pela lenda da expulsão do paraíso do primeiro casal: aquela que, aos homens civilizados, nos faz ver na natureza — animal, vegetal, nossa própria — um adversário que se trata de dominar e de governar. Simples receptáculo de energias vitais e prolongamento de fenômenos naturais, ele ainda não passou por um processo de individualização acentuado que nasce do conflito psicológico entre consciências irredutíveis e que irremediavelmente nos faz distinguir o "meu" do "teu". Eis porque mestre José Amaro, amargurado e cortado dos

[1] Observa-se como sua conformação física traz ainda ecos de seus irmãos inferiores.

semelhantes pelo ressentimento e a revolta social, descobre na presença do negro Passarinho uma fonte de repouso, um lenitivo, uma pausa na sua luta contra os outros e contra si próprio, o silêncio e a sombra das grandes árvores e das águas tranqüilas. "Pobre negro, disse o mestre, "nunca pensei que tivesse alma tão grande." (p. 352)

Além de ignorar os padrões de conduta egoístas e competitivos, através dos quais a personalidade se desenvolve no meio social e a sociedade se manifesta no indivíduo, a simpatia, fenômeno em grande parte biológico, não foi nele embotada e está mais viva do que no homem sobretudo determinado nos seus atos e atitudes de solidariedade pelas normas e etiquetas "civilizadas". Em José Passarinho temos assim uma criatura humana toda orientada no seu comportamento por impulsos e reações fundamentais. Eis, em síntese, sua biografia, ou, melhor dizendo, sua autobiografia e sua filosofia — em que esses impulsos e reações se afirmam num estado de pureza relativo, despojados de seu feitio social:

"José Passarinho cantava porque era feliz, porque o mundo para ele não tinha mágoa para lhe dar. Bebia e cantava."

José Passarinho, onde foi que você aprendeu esta história que estava cantando?

Com um cego de Itambé, mestre Zé. Andei com este homem feito guia um tempão. Depois me pus homem e ele não me quis mais.

"Ah! Já sei, era aquele cego de nascença que matam para roubar, no Oratório? Era um homem malcriado, cheio de novidades.

Não era mau, mestre Zé. Meu pai me deu a ele quando eu tinha sete anos. Eu digo ao sr., foi homem bom que me ensinou muita coisa, mestre, mas só enxada é que dá feijão e farinha. Dei para beber, mestre Zé, para me ver livre duma negra que o sr. conheceu, aquela Luzia do Santa Rosa." (*Fog. Mor.*, p. 94)

Ao ler trechos assim interroguei-me várias vezes sobre a natureza do prazer que eles nos proporcionam — a nós outros homens da cidade e do mundo da máquina. E cheguei à conclusão de que, além do deleite estético, entra muita admiração e nostalgia secreta nesse prazer. Trata-se de uma vitalidade, de um gosto pagão pela existência, de uma espontaneidade, de uma inocência maravilhosa que todos há muito perdemos. Vejam-se outros tipos populares da obra de José Lins: o cego Torquato, o cantador Dioclécio. A personalidade social neles é íntima. Não têm raiz profissional e econômica, desconhecendo, por conseguinte, qualquer solidariedade de grupo; errantes, ignoram laços de família suscetíveis de prolongá-los e de ligá-los num

outro plano ao organismo coletivo; desprovidos de qualquer bem material, nenhum sentimento de propriedade pode compensá-los da falta de outros sentimentos e dar-lhes uma ilusão pessoal de poderio; finalmente, a sociedade e seus estímulos não criaram neles qualquer ambição. A sua pessoa é, sobretudo, o seu corpo. Mas fonte de milagres, esse corpo irradia mil tentáculos sutis e restitui à vida sua plenitude essencial. Os reflexos vitais e toda a energia psíquica não consumidos vão desviar-se e exercer-se em outros níveis. Eles são assim praticamente uma combinação de funções vitais e o jogo de tensões internas e estímulos externos. No que diz respeito a Torquato, por exemplo, acrescente-se que sua cegueira dá às variações atmosféricas, aos sons, frêmitos e odores circundantes através dos quais se orienta, uma realidade por assim dizer mística. E eu não posso deixar de ver uma relação íntima entre todos esses fatos, e a viola que traz às costas, e essa sua "voz macia como de acalanto", que traduzem a articulação de uma alma incondicionada à vida surda do cosmos.

Uma "simpatia" idêntica com o real, a mesma receptividade supra-individual e uma não-sei-que simbiose com os fenômenos naturais caracterizam Dioclécio. Cantador profissional, ele perambula pelo sertão de viola às costas, recita seus ABC em festas e feiras, espécie de intemediário entre as sugestões da natureza esplendorosa e enigmática e a psique popular. — "Tenho mais de quarenta anos", diz ele a Bento, "e que vida é esta a minha? Tenho esta viola. É o único traste que tenho, mas vou ficando como outros neste sertão. A gente tem, de quando em vez, uma alegria; vou andando por estes tristes caminhos, vou de coração oco e, de repente, aparece uma coisa. Basta um canto de pássaro, basta uma florzinha, e o mundo vira uma coisa boa de verdade." (*Cang.* p. 292).

Mais do que nenhuma outra figura da obra de José Lins, é o "capitão" Vitorino, de *Fogo morto,* que encarna a generosidade, o idealismo e as qualidades humanas nativas da alma popular brasileira. Realmente, ao passo que as outras contentam-se em permanecer à margem das diversas camadas sociais, e de seus conflitos latentes ou abertos, no máximo delegando protestos ao chefe dos cangaceiros Silvino, com quem colaboram secretamente, o "capitão" Carneiro da Cunha está em sistemática revolta contra o estado de coisas vigente, procura evitar ou corrigir seus males, não cessa de defender a causa de suas vítimas. Na verdade, esse herói nos parece inconcebível num outro meio senão no de transição, caracterizado pela mobilidade social assim como pelos abusos e desmandos decorrentes da instabi-

lidade dos fundamentos econômico-institucionais. No mundo patriarcal ainda integrado e estratificado que está nas últimas, e no qual vigorava uma tábua mais ou menos rígida de princípios ético-religiosos, a sua luta seria supérfula ou sem sentido. Do mesmo modo não haveria lugar para ele numa fase mais adiantada, mais estruturada, mais adulta da sociedade rural brasileira — posterior àquela que José Lins focaliza —, pois nesse caso tanto a maior socialização dos indivíduos e grupos quanto o melhor funcionamento das instituições pouca margem deixariam ao quixotismo pessoal. É isto, aliás, que sagazmente entrevê a mulher do próprio Vitorino, ao dissuadir o filho de levá-los ambos ao Rio: "Nada menino, Vitorino gosta desta vida. Saindo disto ele morre." O "Papa-Rabo" é, assim, obra do meio agreste e ao mesmo tempo seu corretivo espontâneo. Com efeito, se o vigor dos impulsos individuais, a frouxidão dos laços coletivos e a mentalidade mal socializada facilitam explosões de violência, opressão e lei do mais forte, elas são também responsáveis numa larga medida pelas qualidades de "inocência", desinteresse, intrepidez e altruísmo que singularizam tipos como Vitorino.

Entre os defensores da ordem econômica e social representados pelo Tenente Maurício e sua volante de um lado; e do outro, o espírito de desforra social e de vingança contra os desmandos pessoais simbolizados pelo Capitão Silvino e seu bando; — contra o arbítrio de uns e os excessos dos outros, ergue-se Vitorino, o bem impessoal, sem reflexos de classe, e que abraça tanto a causa do mestre Amaro, Passarinho e Torquato contra a polícia, quanto a do arrogante e cruel senhor de engenho, Lula, contra os cangaceiros, que obedece apenas a tendências inatas de amor ao próximo e pouco condicionadas pelo motivo econômico. E embora ele tenha uma exagerada consciência do seu eu, esta não se funda em sentimentos de propriedade ou na solidariedade social com alguma classe influente, mas antes no sentimento de autonomia em relação a todos os poderes pessoais, ou de grupo, e na coragem de afirmar plenamente, orgulhosamente, contra tudo e contra todos, os impulsos humanistas de sua personalidade profunda. Mas, justamente porque o modelo humano ao qual ele se conforma na sua conduta e atitudes não constitui um ideal coletivo e não se enquadra nos padrões de comportamento de nenhuma classe social, ele parece ridículo, é perseguido tanto pelas risadas dos sensatos quanto pelos gritos do "Papa-Rabo" das próprias crianças.

Essa dualidade entre índole nativa e mentalidade social, que se resolve sobretudo em humor e lirismo em tipos como o negro Passa-

rinho, o cego Torquato, o cantador Dioclécio e, numa certa medida, mesmo no Capitão Vitorino, surge em *Pedra Bonita* e no romance que o completa, *Cangaceiros*, na sua face violenta de tragédia. No primeiro desses livros assistimos à decadência e ao fim da família dos Vieira, esmagada sob um sentimento de fatalidade. Apesar de ocupar as terras mais invejadas do sertão, férteis e bem irrigadas, essa família de muitos braços fortes sente-se incapaz de evitar sua desagregação e sua ruína. O velho chefe da família contenta-se em repetir, à guisa de justificativa: "É a sina dos Vieira." Em outras palavras, eles não conseguem arrancar-se à sua herança potencial e às âncoras subconscientes: demasiado governados pela terra e seus influxos, prisioneiros do passado que os afeiçoou e dos chamamentos indizíveis que lhes deixou no sangue, eles não estão preparados para resistirem às subversões próximas, aos novos métodos de produção e agricultura exigidos pelo progresso técnico e à concorrência, de um lado, e do outro às novas maneiras de viver, novos costumes e hábitos que implicam. É possível também que esse novo estado de coisas tenha por si mesmo uma influência inibidora sobre a vontade de tais lavradores, criando neles não sei que complexo de desmerecimento e de atraso.

Aliás, nem a motivação psicológica nem o mecanismo econômico da decadência da família Vieira nos são dados em *Pedra Bonita*; sou, por conseguinte, forçado a tirar inferências e a lançar mão de hipóteses. Como quer que seja, tendo a desgraça de viver num período agudo de transição, em que não prevalecem mais certas constantes éticas da sociedade basicamente patriarcal, nem o sistema econômico que deixava lugar ao pequeno fazendeiro laborioso, a família Vieira se ressente, contudo, das novas condições dessa sociedade flutuante, mal estratificada e ainda não estabelecida nos fundamentos do hábito humano, na consciência dos cidadãos e na tradição, com organismos legais e repressivos não passando de instrumentos da prepotência pessoal.

Acontece que aqueles contra quem esses abusos vão exercer-se são homens cheios de viço, não consumiram suas energias no atrito quotidiano com os semelhantes, de reflexos prontos e vivos. Em outras palavras, esses futuros chefes de cangaceiros, Aparício e Domício, foram criados nos confins do sertão, não estando afeitos aos compromissos e à renúncia àquela parte profunda de si que pressupõe a vida em sociedade urbana. No primeiro choque com a polícia essa vanguarda do poder central cada vez mais presente, esse tentáculo cada vez mais longo e insistente da consciência coletiva e da "civili-

zação" (muito eloqüentemente, vemos em *Pedra Bonita* os cangaceiros expulsando engenheiro e operários que vieram estender para o interior a linha da estrada de ferro) — o núcleo natural, enraizado em hábitos e não incomodado durante gerações, começa a desintegrar-se. Aparício Vieira mata um soldado de polícia numa rixa de feira e, pouco confiante na soberania do sistema legal ou pouco inclinado a submeter-se ao arbítrio de terceiros, ganha a caatinga. A vingança da volante sobre a família inocente do criminoso não tarda. E isto, evidentemente, vai provocar a réplica feroz do agora cangaceiro Aparício. Conseqüência inevitável: Domício acabará juntando-se ao bando do irmão.

Os protagonistas deixam então de ser senhores de sua vontade e, transformados em instrumentos de instintos ancestrais de agressão e morte, enveredam pelo caminho do crime gratuito, do sadismo frenético. Como o canto e a viola do negro Passarinho, do cego Torquato e do menestrel Dioclécio, como o altruísmo irredutível de Vitorino, também isso é volúpia, exercício de tendências fundamentais, liberação de energias e impulsos longamente reprimidos. E uma vez consumada essa irrupção das potências noturnas, o estupro, a tortura, o assassinato de inocentes tornam-se uma reação automática, uma exigência da nova personalidade. Ao irmão que o interroga sobre o motivo de matanças e crueldades tantas vezes desnecessários, Aparício responde algo como: precisamos manter-nos sempre em forma; se a gente deixa de fazer isto, amolece. Em suma: trata-se de levar ao paroxismo os instintos de destruição, de levar ao extremo sobrehumano o exercício de energias vitais, de atingir uma plenitude tenebrosa da existência. Veja-se este exemplo do negro Vicente iniciando-se na sua carreria de cangaceiro: "Vicente deu-lhe a primeira punhalada em vão. Foi a punhalada mais certeira de sua vida. O cabra caiu de bruço. Então não teve pena do desgraçado. Coseu-o de punhaladas. Deu-lhe mais de cinqüenta e arrancou-lhe o dinheiro do bolso. Virou-lhe o rosto para olhar aquela cara de ladrão. A lua mostrou-lhe a boca arreganhada, minando sangue pelos cantos." (*Cang.*, p. 199). Ou este trecho, que, em nossos tempos de fornos crematórios e câmaras de gás, desperta ecos tão atrozmente familiares: "Matamos tudo (gente, gado, aves de criação). Tinha lá uma velha entrevada. O diabo gemia num canto, num gemer de gata parida. Dei-lhe uma coronhada de rifle na cabeças e a bicha ficou de olho vidrado, olhando pra gente."

Mas no fundo da abjeção e da miséria, separados da humanidade pelos seus crimes inenarráveis, esses cangaceiros sentem necessidade de satisfazer um impulso fundamental, o de crer em algo superior, de resguardar em si destroço de superego ou eu ideal, um sentimento transcendente. Nuns a função compensadora do inconsciente tende a manifestar-se sob a forma de superstições, de uma fé mística. Outros se agarram à imagem da mãe protetora, que sub-repticiamente vai reintegrá-los na humanidade e salvá-los da solidão absoluta. "É, rapaz, o compadre vivia certo da proteção da véia. A gente perde um amparo daquele jeito e tonteia mesmo. Tu não te lembra do cabra Zé de Sousa? Tinha uma mãe de reza forte. Brigar junto daquele cabra dava medo, pois bala passava por longe dele... Depois, quando soube da morte da mãe, virou molambo." (*Cang.*, p. 223)

A partir da época em que a psicanálise desvendou o continente negro da psique humana, ficamos sabendo que a consciência não passava de uma parte muito reduzida da totalidade da vida mental do indivíduo. Ele é em maior ou menor grau determinado nas suas atitudes e comportamento pelo potencial recôndito que traz em si. Do mesmo modo a parcela de consciência de um povo, ou a sua minoria dita mais "civilizada", pouco representa em comparação com essa imensa represa subconsciente — a massa anônima — que fornece as energias decisivas da personalidade nacional. Pois bem: combinados, todos esses heróis de José Lins do Rego constituem uma única pessoa original nos seus diversos níveis psíquicos. Ou melhor, o povo sendo a figura central dessa obra de romancista e rapsodo, eu diria que é sobretudo o subconsciente do caráter nacional que ela nos faz sentir — e, implicitamente, as infinitas possibilidades nele jacentes. É esta a verdadeira cultura brasileira, viva e estuante, lavrada, penosamente trabalhada pelo trator da civilização. Estas são as energias misteriosas que afeiçoam a língua do Brasil, estão na base da literatura, das realizações intelectuais e mesmo técnicas, dos monumentos de arte, indelevelmente marcando as conquistas da civilização no país.

E ao mesmo tempo esse vasto subconsciente feito síntese é o nosso José Lins do Rego. Em outras palavras: estamos aí diante das raízes criadoras do romancista, que de certo modo não passa de cristalização de experiências coletivas, de produto da pressão dessas energias subliminais de resposta aos estímulos da inspiração popular. Consciente ou implicitamente, ele conheceu os diversos conflitos e desajustamentos, bem como os traumatismos e compromissos, de seus heróis em face da transformação por que passa a sociedade brasileira.

Isso permitiu-lhe senti-los mais agudamente, canalizá-los, elaborá-los e restituí-los ao povo sob forma artística, sem no entanto corrompê-lhes a seiva e desnaturar-lhes o significado. Projetando nos romances os seus próprios complexos afetivos, esses fragmentos da personalidade profunda e de seus diversos níveis de experiência, José Lins do Rego criou do seu sangue heróis genuínos.

Em suma: o autor do Ciclo da Cana-de-Açúcar permanece assim um exemplo eloqüente dos resultados da colaboração estreita, e reciprocamente benéfica, entre cultura e civilização, entre inspiração popular e senso crítico, entre temperamento e faculdades discriminatórias desenvolvidas graças às aquisições e aos patrimônios comuns da humanidade. Com efeito, o primeiro contato com a obra de José Lins nos revela logo, embora disfarçada e diluída, uma inteligência, uma alta consciência literária. Mas essa consciência e essa inteligência raramente se exercem — nas obras ao nosso ver mais significativas e que analisamos aqui — em detrimento do autêntico. Antes, pelo contrário, elas permitem ao autor avaliar melhor os seus próprios dons, entrar numa posse mais plena de si próprio, extrair deles o máximo. Assim, o contato com outras gentes, paisagens e livros ofereceu-lhe uma perspectiva sobre o tesouro que trazia em si e apenas aguçou nele os recursos natos de narrador e criador através dos quais iria explorá-lo. Um observador, mesmo moderadamente sagaz, verifica logo nessas páginas, nesse desleixo às vezes excessivo do estilo, nessa utilização das imagens de cor local e do vocabulário regional ou mesmo chulo, nos expedientes técnicos de repetição de frases e motivos, a presença de um espírito alerta e muita manha. Mas no fundo de José Lins permanece intocado o cerne, essa alma lírica, violenta, generosa, esse sentimento nativo da terra e esse gosto sensual do concreto. Um homem modificado intrinsecamente por valores convencionais e de visão contaminada pelos múltiplos modelos civilizacionais não poderia nunca escrever dessa maneira simples, ingênua e saborosa, conservar esse ímpeto, preservar em si esse surdo entusiasmo pagão. Quando leio, por exemplo, trechos como este que se segue, fico a perguntar de mim para mim quem realmente os escreveu: o gênio do povo brasileiro ou o José Lins do Rego? Melhor, até que ponto ele é de autoria do nosso romancista e onde começa precisamente a colaboração coletiva, pelo menos através dessa língua gostosamente oral e de suas virtualidades estéticas?

"Foram os dois para a porta da casa. E viram o céu estrelado, e a paz do mundo, do grande mundo calado. Um cachorro começara

a latir, latia com desadoro, e por fim lançava uivos de uma dor profunda.

— Aquilo é para a lua.

— É para a lua. Está sofrendo muito.

Uma nuvem cobriu o céu, e tudo ficou escuro. De repente o mundo se clareou outra vez, em luz branca.

— Zeca, olha o sereno. Isto vai dar tosse."

(*Fog. Mor.*, p. 43,4)

Poderia citar muitos outros milagres de singeleza e poesia como este — o da cheia do Paraíba, em *Menino de engenho*, o encontro do sacristão de *Pedra Bonita* com as mulheres da Rua da Lama — com tais características de literatura oral e popular. Ou seja, em que predomina de um lado o princípio de economia e seleção como que determinado pela necessidade de agir sobre o ouvinte fisicamente presente captando-lhe a atenção. E do outro, em que prevalecem os aspectos afetivos e volitivos da linguagem, tanto através do tom quanto do vocabulário, através dos quais um temperamento rico exprime suas reações básicas, purga-se de impulsos e de tensões íntimas.

Veja-se, a propósito, a descrição das personagens na obra de José Lins. Quando a evocação diz respeito a figuras mais "civilizadas", que exigiram um senso intelectual da nuance e semitons verbais, o resultado nos parece baço. Eis o retrato de Maria Alice em *Bangüê*: "Falava com facilidade, numa voz doce. Mais doce ainda no meio das exclamações e das palavras explicadas demais das primas. Tinha uns olhos maravilhosos. Fechava-os quando sorria. E que dentes e que boca mostrava nas suas risadas..." (p. 74). E eis o retrato de Maria Augusta, filha de Juca em *Usina*: "Maria Augusta, com aquele seu cabelo ondeado e um pouco esbelta, flexível e com seus cabelos castanhos, parecia uma princesa de pés no chão pela beira do mar." (113).

Mas assim que se trata de fixar tipos mais populares: com os olhos, o vocabulário e os desejos daquele que os observa, surgem flagrantes de uma viva eloqüência. "Laura tinha uns olhos verdes, um sorriso franco, bons dentes e carnes rijas" — escreve o mesmo Carlos de Melo que nos falou acima de Maria Alice. Ou então temos esboços deliciosos de pintor *naïf*: "... com ela Ricardo se grudava nos ardores do passo. Chamava-se Odette, filha do tesoureiro. A voz dela estalava como de pássaro, os peitos pulavam no corpinho, quebrava os quartos na dança" (*Moleque* , p. 160). Atente-se ainda neste instantâneo de Vitorino Carneiro da Cunha, o "Papa-Rabo", que a mim me fez

pensar, quando li isto pela primeira vez, em certo personagem de *Os Regentes,* de Frantz Hals, de uma veia tão humana: "A cara larga do velho, toda raspada, os cabelos brancos saindo por debaixo do chapéu de pano sujo, davam-lhe um ar de palhaço sem graça." (*Fog. Mor.,* p. 35)

Evidentemente a língua de José Lins, tão nova, tão recente, tão pouco dessorada pelo atrito e a ideação, daria para um ensaio à parte. Aqui visamos apenas sublinhar, através dela, a presença de um subconsciente em grande parte comum entre heróis e criador, indicar o funcionamento nesse autor das experiências potenciais da maioria dos seus tipos. Aliás é ainda esse registro afetivo e imaginativo (ou projetivo) que condiciona a pintura dos costumes populares na obra de José Lins, tanto rurais quanto urbanos. Refiro-me ao contexto folclórico dentro do qual são focalizados os dramas modernos de tantos personagens, a essa visão popular, lírica, às vezes mística da vida no meio ambiente civilizado. Romances representativos do autor como *O Moleque Ricardo* e *Fogo morto*, cujo aspecto dramático e de amplitude universal, a maioria das vezes, tira muito de seu sabor, de sua originalidade e de sua beleza, dos elementos folclóricos que os animam. Na verdade, a própria língua, tão próxima ainda de suas fontes, de tanto verdor, tão palpitante, tão carregada ainda de experiência bruta, solicita esses aspectos da vida e dos costumes que em grande parte a geraram, que ela circunscreve como um microcosmo e através da qual recupera a sua plenitude vital. Em outras palavras, essa língua popular não raro se confunde com folclore. E o nível folclórico, por sua vez, todos nós sabemos, já constitui literatura, na sua primeira fase, espontânea. Vejam-se, como exemplo, certos diálogos de *Fogo morto* através dos quais canta a alma popular. Torquato fala assim:

"— Sou um pobre cego que vivo do coração da humanidade."

Ou diz frases assim:

"— ... Este Simplicio Coelho uma vez eu estava sentado na calçada dele, tocando a minha viola, e mandou um caixeiro dizer para o pobre cego sair. Bicho malvado."

Ricardo começa assim uma carta:

"Minha estimada mãe, me bote a sua bênção."

E assim fala o negro José Passarinho:

"— Quem houvera de dizer que este pedaço de homem era aquele Luís que andava por aí fazendo artes."

E assim conversam duas mulheres do povo:

"— Vai ter chuva, comadre, o céu parece um leirão.
— São os carneiros de Deus, comadre, no céus."

(*Fog.* p. 129)

Pois bem: isto é ao mesmo tempo língua popular, folclore e literatura. Isto encerra um nível psicológico, elementos sociológicos e o valor estético representado por toda comunicação superior. Sem falar das histórias e superstições do folclore por assim dizer oficial que José Lins aproveitou em muitos de seus romances — a cabocla — sereia que atrai Domício em *Pedra Bonita*, as histórias da Velha Totônia em *Menino de engenho*, — essa obra contém uma imagem popular graças à qual o autor transpõe e completa as atitudes expressas em diálogos como nos supracitados. Esses cegos de viola, esses bandoleiros generosos, essa estrada transitada por aguardenteiros e raparigas que vão fazer a vida na feira; esse patriarca de maneiras rudes e bondade infinita, ou esse inocente destemeroso, defensor dos oprimidos; vagabundos ricos em inspiração e cantigas, esse cabriolé-fantasma que vara a noite com o som musical de suas campanhas... — são personagens típicos de lendas anônimas, que condensam os ideais e os sentimentos populares em face da imperfeição do mundo. Mesmo a perspectiva de um romance urbano e proletário como *O Moleque Ricardo* é menos realista e demonstrativa, ou seja: "civilizada" — do que lírica e evocativa, ou seja: refrangida pela ternura e a imaginação populares. O quadro do trabalho na padaria de "seu" Alexandre, os encontros do português com a mulata enquanto D. Isabel fina-se de saudades de sua quinta distante, o mutilado "seu" Abílio e sua paixão pelos canários, a corneta dos pãezeiros pelas madrugadas do Recife, os amores de Ricardo nos terreiros banhados pelo luar: Guiomar, suicida misteriosa. Isaura, a sensual, Odette, a tísica — tudo isso é genuinamente brasileiro envolto nessa aura de melancolia que nos fala de exílio crescente e do adeus de um mundo perdido que se vai acabando.

Acima dissemos que certa silhueta do nosso romancista fazia pensar numa pintura *naïf*. Na verdade, muitas cenas, paisagens e tipos da obra de José Lins do Rego, sobretudo de *O Moleque Ricardo*, lembram quadros do Douanier Rousseau, deliciosamente canhestros, de uma espécie de ternura encabulada, arte feita ao mesmo tempo da astúcia e ingenuidade. O entusiasmo pela pintura *naïf* na França, por volta de 1910, constituiu uma reação vital contra o refinamento *fin-de-siècle* e o exacerbado intelectualismo então dominantes tanto na

literatura quanto nas artes plásticas. O público ansiava por recuperar o frescor de visão, por reaver um pouco de inocência.

Pois bem: produto vibrante de uma cultura jovem e original, a obra já agora de alto significado "civilizacional" de José Lins do Rego — pois ela aumenta a zona de autoconsciência da nação e, como obra de arte, enriquece o seu patrimônio — pressupõe, na sua configuração tantas vezes desleixada e na sua desenvoltura técnica, muitos séculos de refinamento europeu e brasileiro em reação aos quais foi elaborada e que, de longe ou de perto, a valorizam por contraste. Sem dúvida, várias subversões no domínio estético — tanto do outro lado do Atlântico quanto entre nós — abriram-lhe antes o caminho e criaram um ambiente propício. Por isso penso que esse fragmento, esse complemento para sempre inseparável da noção de cultura brasileira, é suscetível de ganhar todo o seu sentido e de obter uma ressonância humana plena, junto ao leitor "civilizado" e *blasé*, que pensa e sente por referência aos padrões estéticos tradicionais.

De *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 22/29 set., 6/13/20/27 out. 1957 (Repr. em *Jornal do Commércio*, Rio de Janeiro, 8/15/22/29 jan. e 5/12 fev. 1961).

Memória, primitivismo e regionalismo

José Aderaldo Castello

Ao considerarmos o homem em face do escritor, já salientamos a opinião geral corrente de que a obra de José Lins do Rego, dadas as suas características gerais predominantes, é o produto da experiência vivida no ambiente do engenho, consciente ou inconscientemente acumulada pela memória. É nestes termos que a consideramos autobiográfica, ao mesmo tempo que ressaltamos o papel da memória, quanto à criação do romancista, como uma imposição incontrolável. Impõe-se mais uma vez a referência àquele trecho de *Bangüê*, sem dúvida relativo a *Menino de engenho*, segundo o qual este romance teria sido o resultado da transformação espontânea do plano de uma biografia do avô de José Lins do Rego, o protótipo do senhor de engenho, às vésperas da derrocada acelerada pelo advento e pelas conquistas da usina. Mas, neste caso da biografia, como o memorialista se deixou seduzir completamente pelo mundo de sua própria infância, o resultado foi o triunfo do romancista, mais narrador popular, sobre o próprio memorialista, ao recompor aquele mundo da infância em termos de evocação e depoimento. E não sabemos, assim, quem se coloca de fato em primeiro plano, ou em posição fundamental, base da reconstituição do mundo da infância, se o personagem -autor — o "menino de engenho" — ou se o velho *Coronel* José Paulino. Considere-se, por outro lado, que *Menino de engenho*, psicológica e socialmente, exigiria desdobramentos e complementos, com os quais se veio a formar o Ciclo da Cana-de-Açúcar. E, uma vez realizada a

obra cíclica, continuamos a observar que em todo o seu conjunto, ao mesmo tempo que aquele protótipo patriarcalista sempre impõe a sua presença, o que pesa, de fato, em termos subjetivos mais profundos, é o mundo da infância e da adolescência, frustradas e angustiadas, sobretudo de *Menino de engenho* a *Bangüê.*

Ora, é sabido que todo romancista é um memorialista, no sentido em que o romance é a libertação de um estado interior profundo, soma de experiências observadas e vividas. E, sendo esse também o caso do romancista José Lins do Rego, é importante, para melhores esclarecimentos de sua obra, que se considere, acima de tudo, o seu processo de reconstituição vivencial das experiências pessoais da infância e da adolescência, cujo esquema, sem maiores complexidades, é o próprio roteiro da evocação espontânea, muito mais acumulativa do que surpreendentemente associativa e intensamente emotiva. Por isto mesmo ela não exige seleção e depuração de motivos e temas do ponto de vista da intervenção crítica na criação literária. Substancialmente, não é possível reconhecer aí um propósito intencionalmente dirigido.

Como entenderemos, então, ou como entenderia o próprio romancista o papel da memória em suas criações? Pela nossa interpretação, considerado o predomínio da experiência emocional e espontaneamente recuperada, livre de reações e seleções posteriores, o romancista se define como um primitivista. Aceitar-se-ia, em última hipótese, a contribuição absorvente da memória, enquanto se reconhece, em plano subjetivo, a fragmentação da própria personalidade do romancista na galeria das figuras humanas que se espalham pelos seus romances, como produto da evocação rigorosamente recriadora. Justificar-se-ia, nestas condições, o que ele mesmo disse de *Eurídice*, quando a crítica a considerou uma obra malograda, por ter visto nela uma nova tentativa do romancista para fugir às suas próprias limitações memorialistas e telúricas. Para José Lins do Rego, Eurídice seria obra tão legitimamente sua quanto *Menino de engenho,* sobretudo para quem considerasse o romance como a manifestação de um estado interior profundo, como ele mesmo o disse, falando de Goethe, mas talvez pensando em *Eurídice* e *Água-Mãe,* que escaparam às imposições da paisagem de origem do autor.

O certo, em última análise, é que tal paisagem domina realmente a imaginação, ou melhor, guia o talento narrador e recriador do romancista, através deste outro instrumento de limitação, a memória. E, tomando novamente *Eurídice* como argumento, lembramos, no

caso, que se trata de um romance que fez concessões à moda literária, com visíveis pretensões psicanalíticas, seguindo, portanto, a tendência mais universal do romance, cujo assunto é subordinado ao tratamento freudiano. Ademais, também lembramos que, depois de *Eurídice* e *Água-Mãe* (este, anterior), José Lins do Rego voltou a ceder às limitações de suas recriações, escrevendo *Cangaceiros* e *Meus verdes anos* — memória da infância, espécie de reedição refundida de *Menino de engenho.*

De maneira geral, se pretendêssemos abordar aqui, do ponto de vista da memória, o problema da criação nos romancistas do Nordeste, o fenômeno José Lins do Rego poderia muito bem ser aproximado de Graciliano Ramos, para exemplo de duas atitudes opostas: uma primitiva, outra artística. De fato, o autor de *Vidas secas,* depois de se projetar e de se realizar artisticamente em seus romances, ou seja, com preocupações seletivas e depuradoras, exercidas também sobre experiências pessoais na paisagem nordestina, escreveu, com o título mesmo de *Infância,* a sua obra de libertação definitiva da infância, completada mais tarde — para quem queira estudar o fenômeno da criação literária no romancista — com *Memórias do cárcere.* Baseados em tal aproximação, observamos inicialmente que, em ambos os escritores, o mundo da ficção repousa na infância, fonte mais legítima dos elementos puros ou depurados que o integram. Mas, tanto no primeiro caso, o do espontâneo e primitivista, quanto no segundo, em que se seleciona e depura, a libertação através da criação ficcionista não chegou a ser completa — e seria isso de todo possível? — ou pelo menos satisfatória para cada um deles, e por isto eles foram reconduzidos a essa outra forma de libertação, mais direta ou objetiva, a da memória escrita, de natureza confidencial e também de sentido auto-analítico.

Voltando ao caso específico da memória, considerada como fonte de criação artística ou mais precisamente da recriação literária da vida através do romance, ainda do próprio José Lins do Rego relembramos as confissões relacionadas como elementos, para compor a autobiografia do romancista. É que elas nos levam ao reconhecimento direto dos modelos de sua galeria de figuras humanas, apanhadas como tipos da paisagem açucareira do Nordeste. Tais confissões, por ele várias vezes feitas e até repetidas, conduzem-nos também ao reconhecimento das preocupações relativas à posição participante ou de compromisso do escritor, mas precupações que, na verdade, são simplesmente as do homem telúrico, que sentiu e compreendeu, antes de

tudo, através da mais legítima vivência, os problemas de sua região e de sua gente, por extensão, os problemas brasileiros. Assim, uma criação memorialista e primitivista — de acordo com a orientação regionalista aceita —, do ponto de vista da memória e particularmente humano, converge para demonstrar, em termos de depoimento pessoal, a decadência do patriarcado rural da zona açucareira do Nordeste e para fixar o triunfo, sobre tal derrocada, da industrialização do açúcar sob processos mecânicos avançados, com a usina, devoradora de engenhos — como os engenhos o foram de bangüês — e criadora de novo sistema de latifúndio e servilismo. Concomitantemente, ao lado dessas profundas transformações, põem-se em evidência as tradições, os valores morais, as condições dos trabalhadores do eito etc., tudo sujeito também a mudanças ou alterações profundas, quando não esquecido ou desprezado, acarretando o desfiguramento da paisagem física e social. É o que, em suma, esclarece o sentido do regionalismo, carregado ao mesmo tempo de valores universais, nas obras cíclicas de José Lins do Rego, dentro da orientação crítica do movimento regionalista e tradicionalista do Nordeste.

A atitude regionalista predominante define, assim, a posição modernista de José Lins do Rego, considerado como expressão de grupo de escritores do Nordeste. Sob este aspecto regionalista, ele se preocuparia com definições consideradas novas, mas o certo é que não desconheceu algumas realizações anteriores, apesar de ter manifestado sobre elas juízo pouco valorativo e de ter chegado mesmo a não reconhecê-las como autênticas contribuições regionalistas. Evidentemente, àquela altura de suas primeiras afirmações literárias, o jovem ensaísta estava dominado por uma compreensão nova de regionalismo, sob a sugestão sociológica de Gilberto Freyre, e, sem se aproximar da compreensão histórica da formação original, do desenvolvimento e das vicissitudes dessa tendência na literatura brasileira, não podia valorizar o que ele não reconhecia em face de conceituação nova. Historicamente, não poderia ser ele, sobretudo um criador, quem reconheceria que aquilo que ele fazia, em função daquilo que era considerado pelos integrantes do movimento do Recife como uma atitude crítica e sociológica moderna, estava de fato relacionado com toda uma contribuição anterior. Afirmavam-se, assim, Gilberto Freyre, José Lins do Rego, o próprio grupo de Recife, à semelhança do grupo modernista de São Paulo, na posição de quem avoca a si a legitimidade e a autenticidade de uma atitude considerada original. Mas na verdade, só pela força dessa atitude e pelas próprias preocupações re-

volucionárias, foram inovadores, porque realmente não passavam de continuadores e renovadores, uma vez apreciados do ponto de vista da história das idéias críticas na Literatura Brasileira. Outra coisa não fazem que proceder a um trabalho de revisão e definição crítica, simultaneamente com a criação, em que sobretudo, partindo da pesquisa sociológica e do depoimento pessoal, conciliam equilibradamente o regionalismo e a universalidade de uma temática de origem essencialmente telúrica. É deste modo que José Lins do Rego, evidentemente sob a inspiração de Gilberto Freyre, mais uma vez discute a fusão de regionalismo e universalidade na criação do romance, considerado em relação à paisagem física e social do Nordeste, desde que não reconhece a dissociação ou o divórcio entre as duas atitudes. Das qualidades e possibilidades do romancista depende, pois, o significado permanente de suas criações, sabendo ele extrair de valores regionais, de limitação temporal e especial, o conteúdo humano permanente que necessariamente eles encerram e exprimem.

Podemos dizer, em definição e caracterização, que aquela frase que José Lins do Rego escreveu a propósito da poesia regionalista de Jorge de Lima se aplica aos seus próprios romances cíclicos: assim, o Nordeste não aparece nos seus romances como tema ou imposição doutrinária, mas manifesta-se como a expressão lírica de um nordestino a evocar a sua terra; não é uma atitude de fora para dentro, mas de dentro para fora. Realmente, os romances cíclicos de José Lins do Rego traduzem a exigência interior de revelar o seu próprio sentimento mais profundo de apego à região de origem e de exprimir a compreensão humana dos problemas que ele encerra. Regionalismo para ele não é a simples fotografia de traços típicos ou característicos de uma região. É muito mais. É o depoimento sentido, profundamente humano e lírico da própria natureza e das condições humanas sob contigências telúricas e sob os efeitos de transformações econômicas e sociais. É a alteração de valores, ao mesmo tempo que a fixação de tradições, assim como também a compreensão de aspectos esclarecedores da realidade brasileira, convergindo para o interesse da posição humana. Visa, em última análise, muito mais ao universal do que ao limitadamente típico ou mesmo exótico, procurando conduzir o interesse do leitor para o drama humano que encerram esses depoimentos sobre a vida do Nordeste, que são os próprios romances cíclicos de José Lins do Rego. Tal compreensão mais uma vez justifica a atitude do memorialista — o segredo da criação de José Lins do Rego —, corroborando aquela exigência interior de revelar o seu sentimen-

to de simpatia e compreensão do pedaço de humanidade de que fez parte. E de tal forma que nunca se libertará de sua experiência dentro dos limites humanos e sociais da paisagem açucareira do Nordeste.

Passando, agora, ao campo de considerações mais gerais, ressaltamos, na discussão dos problemas suscitados pelo regionalismo do grupo do Recife em relação à evolução dos temas e idéias críticas da literatura brasileira, certas observações de José Lins do Rego e de Gilberto Freyre, anteriomente consideradas, que nos levam a reparos e reflexões, desde que tentamos reconhecê-las e valorizá-las historicamente. Tomando o regionalismo em termos de romance ligado à paisagem física e social do Nordeste, somos levados a indicá-lo como uma tendência de raízes profundas na própria tradição do nosso romance. Assim, na verdade, dela o movimento do Recife tomou consciência crítica, deu-lhe fundamento sociológico e amplitude artística. Esclarecendo-a, definindo-a ou caracterizando-a, sob uma compreensão moderna da realidade brasileira, equilibrada e construtiva, considerou-a, em relação ao Nordeste, como expressão de contínuas transformações, processadas naturalmente, da estrutura social e econômica daquela região, com o patriarcalismo agropecuário. Quanto à paisagem do Sul, é outra a interpretação que se pode dar à tendência regionalista: ela fixa a decadência de uma aristocracia rural tardia e a posição do imigrante em face dos nossos valores; ao mesmo tempo, ressalta essa decadência em termos da participação do imigrante e, por extensão, da revolução industrial que se processa. Contudo, se a atitude regionalista modernista, limitada à paisagem nordestina, é, a partir do romantismo, a expressão última do esforço realizado pelo nosso romance, a fim de compreender aspectos da realidade brasileira, por sua vez, a atitude regionalista modernista do Sul, ao contrário do que parece, não é uma criação original, como aparentemente sugerem os seus próprios elementos definidores. A intuição crítica da atitude característica da tendência regionalista voltada para a paisagem do Sul já se vislumbra em José de Alencar, que, atendendo às transformações da sociedade brasileira na Corte, depois da Independência, chamou a atenção para as transformações das nossas tradições e valores de raízes coloniais, desfigurados ou alterados por força da presença de valores alienígenas que aí se concentram, depois que passamos a entrar em contato franco com o resto do mundo. Processando-se tal concentração quase que exclusivamente na Corte, as tradições e os valores de raízes coloniais, nas províncias, continuaram a manter a sua pureza de origem, alterados apenas pelo efeito

de uma evolução natural. Tais idéias justificam a interpretação de Franklin Távora, ao reconhecer uma "literatura do Norte" e uma "literatura do Sul". Neste caso, a Alencar junta-se também Franklin Távora, e podemos dizer que ambos esboçam a primeira compreensão crítica mais avançada da tendência regionalista do romance brasileiro, antecipando as explicações que encontramos em Gilberto Freyre, por extensão, no grupo de Recife, relativas à caracterização regional do Nordeste em confronto com o Sul, este considerado particularmente depois do surto imaginário de fins do século passado.

De *José Lins do Rego — Modernismo e regionalismo*. São Paulo, EDART. 1961, p. 180-87.

Língua e estilo de José Lins do Rego

Peregrino Júnior

O processo expressivo de José Lins do Rego muito deve, como ele próprio confessava, aos narradores de histórias de Trancoso e de assombrações e à voz dos cantores cegos de feira do Nordeste — aqueles cantadores que cantavam os dramas, e as tristezas, e os amores do seu sertão...

Da voz da Velha Totônia, como da voz humilde desses cantores anônimos, captou José Lins do Rego o segredo do ritmo, da fluência, do estranho sabor que lhe enriquecem e singularizam a prosa de ficcionista e que espelham fielmente a fala da gente do Nordeste. Estava ele tão certo dessa verdade, que dizia — sangrando-se na veia da saúde, e talvez para explicar o desleixo e incorreção de que acusavam o seu estilo — que preferia a língua dos grandes escritores à gramática dos medíocres. Com a vinculação do romance com o povo, incorporou à sua problemática, ao seu temário e ao seu estilo as peculiaridades mais genuínas das expressões coloquiais do Nordeste.

Criou José Lins do Rego estilo que era só dele: sintaxe pessoal, períodos curtos, ordem direta, adjetivação enxuta e essencial, modismos, arcaísmos e idiotismos, substância medular da fala do povo. A sua prosa é uma das prosas mais autênticas, mais ricas de seiva da nossa língua — capitosa, corrente e natural. A sua melodia interior, soube-a traduzir na música de uma língua incomparável pela comunicabilidade psicológica e formal — língua ágil, colorida e pitoresca —, que foi aquela que sua infância se acostumou a ouvir falar na

bagaceira do engenho familiar. Dotado de rara capacidade de criar histórias e tipos humanos, pôde-nos dar a epopéia rural do Nordeste — uma epopéia linear, destituída de ênfase ou artifício. Imagem clara da própria vida dos engenhos, límpida e simples como a alma da nossa gente.

Escritor que viveu olhando para dentro de si próprio, fez a prospecção mais funda nas jazidas do subconsciente, para perscrutar os secretos chamados da sua natureza literária, ao manso sussurro dos segredos do tempo perdido.

Quando José Lins do Rego apareceu, o ambiente literário estava preparado para recebê-lo, aceitá-lo e aplaudi-lo, pois com a publicação de *Macunaíma,* em 1928, fora transposta a fronteira da fase polêmica do Modernismo e não mais se discutia a necessidade de renovar a linguagem literária no Brasil.

Da Paraíba, em 1928, tinha vindo *A bagaceira,* de José Américo, livro de excepcional importância na literatura regionalista brasileira; entretanto, a formação cultural do autor, que antes do romance já nos dera um ensaio sobre a Paraíba, levou-o a passar a limpo a linguagem dos personagens, disciplinando em compasso erudito o falar regional. José Lins do Rego foi o primeiro, no Nordeste, a haurir a água corrente e limpa da sua linguagem diretamente nas fontes autênticas da fala popular.

Contribuição de José Lins do Rego

A prosa de José Lins do Rego trouxe as seguintes contribuições à linguagem literária do Brasil:

1º — Ritmo dos cantadores de feira, dos poetas populares do sertão; dos autores do ABC, dos narradores domésticos de histórias, como a Velha Totônia.

2º — Modernismos do linguajar nordestino. Mobilizou, destarte, instrumentos lingüísticos pessoais: a) sintaxe; b) semântica; c) vocabulário.

3º — Resultado: condensação e transfiguração literária da fala coloquial do Nordeste — criando uma língua ágil, clara, expressiva e funcional, sem nenhum hermetismo, sem nenhuma sofisticação, sem nenhuma marca ostensiva de fabricação.

Estilo horizontal, de cadência narrativa tradicional, inspirava-se no ritmo e na entonação dos poetas populares, dos cantadores. Ca-

pacidade excepcional de comunicação literária, captando o interesse do leitor — eis o milagre desse estilo. Assim:

1) Língua livre e lépida, que vinha de dentro dos personagens, de uma naturalidade e uma pureza admiráveis.

2) Estilo que revela íntima conexão entre o assunto e o seu instrumento de expressão, numa fusão de surpreendente naturalidade.

3) Estilo indireto livre. Esse estilo indireto livre, que insere na narração fatos passados, empregando principalmente o pretérito, acessoriamente o futuro do pretérito e o mais-que-perfeito, foi buscar suas raízes na linguagem oral da gente do Nordeste.

4) Foi utilizando esse estilo que ele captou a oralidade deliciosa da fala coloquial no Nordeste.

5) Torneios e modismos do linguajar popular foram por ele incorporados à língua dos seus romances.

6) No Brasil, a incorporação da linguagem coloquial do povo à literatura foi tentada duas vezes: na época do Romantismo, quando Alencar pretendeu "escrever brasileiro", e depois, na fase modernista, quando Mário de Andrade tentou fixar as linhas mestras da "fala brasileira".

7) Em ambos os casos, as rígidas marcas vernáculas que Portugal nos impôs foram violentadas, com evidente proveito para o nosso estilo literário, que se tornou menos convencional e empertigado. Faz-se aquilo que Mallarmé aconselhou: torcer o pescoço da eloqüência...

8) De todas essas tentativas, porém, a mais interessante foi a de José Lins do Rego, que fixou a linguagem de toda uma região nos seus romances.

9) Em essência, é a mesma Língua Portuguesa a que falam os romances de José Lins do Rego. Mas, do romancista do Ciclo da Cana-de-Açúcar, com seus períodos curtos, sua construção na ordem direta, muitas vezes fixados numa cadência bem típica do sertão, pode-se dizer que ele teve: sintaxe, semântica e entonação peculiares.

Características estilísticas

Linguagem falada, simples, popular (daí o memorialismo, as experiências vividas, defendidas pelo autor num desejo confuso de autenticidade).

Há uma inalterável simplicidade no seu processo narrativo, graças decerto à convivência com a Velha Totônia, que lhe contava estórias em versos, à maneira dos cantadores do Nordeste.

Documentação

Todos os autores que lhe estudaram o estilo assinalam a presença de arcaísmos, gírias, calão, regionalismos de várias espécies, o que coincide com a nossa observação pessoal.

Segundo Sérgio Milliet, a língua usada por José Lins, na sua simplicidade espantosa, traz-nos uma riqueza "plutocrática" de brasileirismos, de vocabulário, tanto quanto de expressão. Grande soma de regionalismos se agrega à língua, alguns dos quais, parece-me, insubstituíveis.

Exemplos elucidativos da linguagem popular se nos deparam numerosos em *Fogo morto:* "Mestre Zé, me desculpe, mas tenho que ir andando." (p. 21). "Me desculpe, seu Mestre, não sabia da diferença de vosmecê com ele." (p. 24). "Tem gente em casa, Sinhá?" (p. 118). "Oi de casa!" (p. 24). "Me botou para fora!" (p. 268). "Nada não, seu Manuel, nada não." (p. 277). "Traga ele cá!" (p. 331). "Esquenta o negro, Tomé!" (p. 335).

Os regionalismos e as gírias, os modismos, as frases feitas, enfim, são muito freqüentes não só nessa obra, mas em todos os seus romances. Conduzem grande parte dos diálogos e das descrições. Alguns, dignos de nota, merecem registro: "É cedo, homem, deixa o sol quebrar." (p. 21). (Quebrar: são as linhas horizontais do sol que se espalham ao entardecer, de tal maneira que temos a impressão de de que o sol se quebrou.) "Deu a macaca nele. Se fosse comigo, Quinca Napoleão não cantava de galo. Ia com a faca no bucho dele." (p. 21). (Dar a macaca em: fazer coisas absurdas, inadmissíveis, malucas; cantar de galo: agir como se fosse o patrão, o chefe.) "Na minha manda o galo." (p. 21). "Dizem que o pai dele era a mesma desgraça." (p. 30). (Desgraça: coisa muito usada, coisa ruim.) "Dobre a língua, não sou de sua laia." (p. 36). "Velho mucufa! Quem é que não te conhece, cachorro velho? (p. 36). (Mucufa: covarde, no Norte. Na Paraíba,

usa-se como sinônimo de ordinário. Soldado de polícia.) "Comadre, eu lhe digo uma coisa: todo esse falaço é de gente que não tem o que fazer." (p. 52). "Capitão, não ofenda. Eu sei que o senhor é brabo. Brabo também eu sou. Se vem para mim de punhal, eu vou de pernambucana." (p. 76). (Pernambucana: faca de ponta.) "Pois é isto, Mestre Zé, estou procurando ver se acho uma notícia dos macacos" (p. 82). (Macacos: soldados da polícia, no sertão do Nordeste.) "Mestre Zé, estou com tenção de lhe encomendar um par de alpargata. O senho faz?" (p. 94). "O povo arrepunou com o tenente. É um dar sem conta." (p. 991). "Vai ter chuva, comadre, o céu parece com leirão." (p. 129). (Leirão: trabalho de terra alta e contínua no sentido longitudinal. Alusão ao céu que estava carregado, com nuvens que formavam como que um tabuleiro — de uso no Nordeste.) "Aquele cheiro de sola, aquela inhaca dos princípios do casamento encheu a casa inteira... E começou a engulhar com a violência que não podia conter." (p. 136). (Inhaca: mau cheiro; engulhar: ter náuseas.) "A comadre hoje está nos azeites. Mulher é isto mesmo. Deixei a minha em casa com uma peitica dos diabos.") (p. 149). (Estar nos azeites: estar aborrecida, irritada, zangada; peitica: impertinência, no Nordeste.) "O cabra que se balançar para o meu lado leva no toitiço. Coso o desgraçado na primeira ocasião." (p. 149). "Mestre Zé, eu queria um particular." "Eu me retiro, falou Vitorino com o ar ofendido." (p. 151). (Querer um particular: falar em particular.) "Um pai com apelido, um pai manjado..." (p. 58). (Manjado: que serve de zombaria, de troça.) "... e com um pedaço de pau malhou o animal na cabeça." (p. 165). (Malhar: bater em.) "O negro está com o bute." (p. 346). (Bute: diabo.) "Neném tinha jeito de amansar fera na furna." (p. 225). "Eram férias pequenas dos eitos de cinco homens." (p. 249). (Eito: limpeza, com enxada, das plantações, feita por turnos de trabalhadores.) "Uma noite de escuro, Antônio Silvino atacou o Pilar." (p. 261). (Noite de escuro: emprego freqüente da preposição junto ao adjetivo; noite sem luar.) "Recebeu-os com uma coragem de espantar." (p. 261). (De espantar, verbo com valor de adjetivo, espantosa.) "Cipó de boi ia cantar no lombo do povo. Todos pagariam." (p. 266.). (Dito popular.) "Deixe ele comigo, sargento, ele na minha mão vai tocar a rebeca direitinho." (p. 267). "Com Vitorino Carneiro da Cunha ninguém brinca. Passo a tabica." (p. 147). (Tabica: chibata). "A tarde era triste com o vento desembestado no mundo." (p. 276). (Desembestado: desenfreado.) "O mestre parece que se alterou: — Sou homem de religião, Mestre José Amaro."

(p. 68). (Homem de religião: homem de bem, de moral elevada.) "É animal de cangalha, compadre?" (p. 104). (Cavalo de cangalha: ordinário.) "Vá embora, deixa este bedegüeba dizer bobagem." (p. 331). (Bedegüeba: chefe, patrão, sujeito à-toa.) "Namorar com um camumbembe..." (p. 233). (Camumbembe: um qualquer.) "Não quero ouvir latomia de Igreja." (p. 21). (Latomia: ladainha.) "...O Barão de Goiana não tinha destas bondades." (p. 29). (Bondades: orgulho).

Há em José Lins do Rego um certo jeito de combinar palavras, uma funcional associação de idéias, uma adjetivação concreta e colorida, o que lhe empresta ao estilo um caráter de animização. "Bem em cima da biqueira começou a cantar um canário cor de gema de ovo." (Imagem visual, pictórica — seqüência de bilabiais.) "Ia ver a lua banhando de leite as várzeas do Cel. Lula." (Metáfora.) "Tudo era verde, e o sol quente enxugava a estrada coberta de poças." (Ação.) "Os olhos amarelos, cor de um branco de preso de cadeia." (Concretização da cor.) "Nunca o vira tão amarelo, com olhos como se fossem de gema de ovo." "Os olhos amarelos criaram uma chama de olhar de gato bravo." (Imagem visual.) "A mansa manhã de sol enublado." "O sol brando, o vento calmo." "... o olho direito inchado, com um derrame vermelho nas pupilas." (Imagem visual.) "Aquela luz fria da lua entrava-lhe na carne adentro." (Imagem sensitiva.) Adentro reforça o sentido de "lhe", nele.) "Pela janela que estava aberta viu a lua grande, vermelha, como um olho gigante que o espiasse." (Gradação e animização.) "Por debaixo das cajazeiras os vagalumes corriam faiscando, com estrelas andantes." (Metáfora.) "A mulher cansada, de pele encardida do sol [adjetivação concreta], de mãos grossas dos trabalhos de cozinha, iluminava-se de alegria." (Imagem visual.) "A valsa encheu a casa-grande, saiu de portas afora, foi estender-se pelo canavial verde." (Captação de um momento; impressão; animização, ação). "Dentro da mataria mexiam bichos, zuniam as vozes da noite." (Animização; sonoridade que sugere os ruídos da noite: sucessão da palatal, dando-nos uma impressão de onomatopéia, presença de vogais fechadas.) "Um silêncio de morte caiu sobre a vila." (Comparação implícita, subjetiva; é um silêncio como é o silêncio da morte.) "Tudo se passava como um relâmpago." (Rapidamente.) "A noite escura chiava nos insetos." (Hipálage; orquestração de fundo.) "O toque encheu a noite de uma música macia." (Sinestesia.) Nota-se a presença de verbos dinâmicos e uma valorização aspectual, sobretudo no emprego do imperfeito do indicativo: "O bater do martelo do mestre cobria os rumores do dia que cantava nos passarinhos, que bolia nas árvores açoitadas pelo vento. Uma vaca

mugia ao longe. Ouvia o gemer da filha. Batia com mais força na sola." (p. 23). Aspecto durativo do imperfeito, o bater do martelo que continuava como o canto dos pássaros e o gemer de Marta. "O pai queria mostrá-lo como um bicho raro." (p. 302). (Valor optativo.) "Vivia pegado naquele tamborete, como negro no tronco." (p. 44). (Escravização; aspecto freqüentativo, habitual).

O pretérito perfeito tem aspecto cessativo, pontual: "Pararam de falar." (p. 94).

O futuro do pretérito é substituído pelo imperfeito do subjuntivo: "Nunca mais que o cabriolé de seu Lula enchesse as estradas com a música de suas campainhas." (p. 314).

Emprego freqüente dos verbos *botar, dar* e *ter* por *haver, fazer que*. Ex: "E o Santa Fé quando bota, Passarinho?" Dar, no sentido de trabalhar, entrar em atividade. "É um dar sem conta." "Tem gente doente na família, mestre Zé?" "O Mestre fez que não ouviu."

Uso da conjunção perifrástica com o gerúndio: "Eu vou indo, senão escurece." (p. 58). "Estou voltando do Santa Fé." (p. 59).

Emprego do "que" explicativo: "Quase que não podia falar." (p. 325). "Um trovão estrondou quase que em cima da casa." (p. 279).

Na sintaxe:

a) *Estilo indireto livre* — Sem liame sintático: "Luís fugia do pai. Não era por ela, não. Era pelo pai." (p. 66). "Quantas vezes não tivera vontade de sacudir fogo naquela grandeza. Era besteira." (p. 114). "Foi para a sua rede... na escuridão do quarto, as coisas começaram a rodar na cabeça. Não haveria um direito para ele?" (p. 163).

b) *Predomínio da parataxe* — Orações coordenadas

c) *Períodos curtos*

d) Referências populares: "D. Amélia tocando no seu enorme piano de som tão bonito." "Namorar com um camumbembe"...

e) *Construções populares:* "Seria que a sua mulher acreditava naquela miséria?" (p. 264)*

* Para citação dos romances de José Lins do Rego, o autor do presente ensaio adotou as seguintes convenções: *Menino de engenho* — ME (Anderson Editor, Rio, 1932); *Doidinho* — D (Ariel Editora, Rio, 1933); *Bangüê* — B (Livraria José Olympio Editora, Rio, 1935); *Moleque Ricardo — MR (Idem, idem); Usina* — U (Idem, 1936); *Pureza* — P (idem, 1937); *Pedra Bonita* — PB (idem, 1938); *Riacho Doce* — RD (idem, 1939); *Água-Mãe* — AM (idem, 1941); *Fogo morto* — FM (idem, 1943); *Eurídice* — E (idem, 1947); e *Cangaceiros* — C (idem, 1953).

Também não era fiel às regras portuguesas de colocação dos pronomes. Era, em geral, eclética a sua conduta e comandada pelas leis da eufonia.

O problema da colocação dos pronomes teve, também, portanto, o tratamento que lhe dá o povo, não apenas no Nordeste. Qualquer mãe brasileira diria como Ambrósia: "Odete teria se diplomado." Logo, o escritor tinha que dizer assim, para não tornar inautêntico o diálogo entre a velha e o futuro genro.

A mesma observação pode ser feita em relação ao uso do pronome oblíquo em começo de frase, proibição enterrada há muito tempo pelos escritores modernos. José Lins do Rego escrevia como o povo fala: "Me alembro de um que mandou buscar em casa." — "Se comparava nunca com aquela outra profissão?" — "Me dessem a polícia que o senhor via."

Citemos mais exemplos de colocação livre de pronomes: "Me disse ela..." (p. 146) (FM) "Me botou para fora." (p. 286) (FM) "Capitão, eu queria lhe pedir uma coisa." (p. 332). (FM).

O emprego do "lhe" por o, pessoal, é traço de linguagem oral e da literatura popular, em várias regiões do Brasil. Explicação plausível será a atonicidade do "o" e de suas variações, que assim se aglutinam com as vogais próximas, desaparecendo ambiguamente na conversa. Haverá, pois, na raiz do fenômeno, uma intenção de clareza, intrínseca nas comunicações e nas manifestações literárias do povo. Sendo essa ambivalência do "lhe" fenômeno geral e quase sem contraste, o escritor lhe deu acolhida, com a mesma amplitude: só excepcionalmente "o" e variações aparecem; o "lhe" é regra em *O Moleque Ricardo*: "No mundo não podia haver um homem que lhe batesse em alegria." "Guiomar retirou bruscamente as mãos das grades de ferro, como se um tição de fogo lhe tivesse tocado."

Ainda em relação a pronomes, é freqüente, como na linguagem popular, o uso do caso reto em função objetiva direta: "O medo do moleque era que o homem se arrependesse e não quisesse mais ele." — "Quem manda ela ser sem-vergonha." — Notar que, no último caso, a frase contém, até certo ponto, o reconhecimento da função subjetiva do pronome em relação a "ser".

Pode ocorrer, entretanto, que o emprego do caso reto, em função complementar, resulte em ambigüidade. Por exemplo: falando do pai-de-terreiro e de seu jardim, diz o escritor: "'Seu' Lucas amava

o jardim do Coronel. Ali na Encruzilhada não havia outro igual. Vendia as flores para ele. O Coronel dera ordem. Podia "seu" Lucas negociar com suas obras-primas sem susto." Até aí, "seu" Lucas é jardineiro e vendedor de flores, e o Coronel, dono e beneficiário, pois "'seu' Lucas vendia flores para ele". Só no período seguinte fica explicado que o produto da venda ficaria para o velho xangô: "Um senhor de engenho não recebia dinheiro de pés de roseiras."

José Lins do Rego emprega a construção: "Gente esfarrapada, com meninos amarelos e chorões, com mulheres de peitos murchos e homens que ninguém dava nada por eles..." (E; p. 66). Ou neste outro passo: "Era homem que ninguém dava nada por ele." (FM, p. 275). Ou com omissão da partícula e do pronome: "Fiquei com ele para saber se conhecia Coretti da rua tal, que nem me lembro mais o nome." (D, p. 64).

Arcaísmos brasileiros

Duas ou três vezes encontramos uma locução adverbial em que se descobre cheiro arcaico e de que trazemos para aqui um exemplo: "E o mundo que corresse a locé, até que ela chegasse de volta." (B, p. 87). Freqüente é o uso de *botar* em vez de *pôr*, mas emprega-o também com o sentido de dirigir-se. Assim: "Só se botava à Paraíba para vender açúcar, comprar enxadas." O uso não é raro no Norte, nem novo, porque já se encontrava em José de Alencar: "Cristóvão, que era da roda, soube afinal quem fosse o tal rapazito, e uma tarde, quando ele passava, botou-se de carreira ao filho de Roberto Dias." (*As minas de prata*, p. 58, Livraria José Olimpio Editora, 1951).

Outra expressão popular de que se utiliza, mas encontradiça nos velhos clássicos, é "de seu": É o dono de tudo aquilo, de seu, na rede, se balançando." (B, p. 91). Sua colocação de pronome é muito variável. Ora à moda lusitana: "Tinha os meus quarenta contos livres quando mandei chamar Marreira para falar-lhe." (p. 17). Ora ao gosto brasileiro: "Ao mesmo tempo a certeza chegava: não viriam me buscar." (D, p. 182). E em outras passagens: "Lhe daria um prejuízo medonho." (Idem, p. 182). "Dondon, coitada, era uma santa, se consolando com os filhos." (U, p. 147). Também, brasileiramente, na conjugação perifrástica prefere o gerúndio ao infinito: Não estava com Zé Marreira me tomando o engenho?" (B, p. 161). "Via o Coruja correndo para mim." (D, p. 189).

Outro idiotismo (também encontrável em português): "O que fizera para merecer tanta repulsa?" (C., p. 70). *Aonde* em lugar de *onde*: "Aonde aquele moleque aprendera aquilo...?" (B, p. 147). Por vezes emprega ele mesmo como reflexivo: "Fugia dele mesmo, com aquele seu ar pungente de quem tivesse perdido a condição humana." (B, p. 75).

Outro brasileirismo, aliás já atrás assinalado, é o *ter* em lugar de *haver*, e assim mesmo em diálogo, numa fala de José Paulino, e flexionado no plural: "Quantos homens tinham lá?" (B, p. 19).

Muito comum lhe é o emprego de "em" em verbo de movimento: "Sinhá Josefina chegou no copiá..." (C, p. 53). Ou neste caso semelhante: "E na mesa nem me dava uma palavra..." (B, p. 16). "Todas as semanas, nas quartas-feiras, o automóvel dele parava na porta da pensão." (U, p. 69). Eis outra expressão peculiar ao escritor: "Ninguém, porém, andava atrás de tomar o que era de Marreira." (B, p. 173). "Sinhá Josefina chegou no copiá, atrás das cantigas do filho." (C, p. 53). Em diálogo, fala do Capitão Custódio: "Fui molhar os pés no açude, atrás de tirar d'água um patori morto..." (C, p. 165).

Muitas vezes, como já anotei e é comum na fala modernista, aparece o "lhe" como objeto direto: "Nada lhe autorizava para isto." (B, p. 17). *Custar* tem a sintaxe brasileira: "Custei a me acostumar com os diaparos." (P, p. 156). José Lins do Rego vai buscar no linguajar popular o vocábulo *sujeito* empregado impessoalmente: "Mas tudo isso depois que o sujeito morresse." (ME, p. 100).

Dois casos de voz passiva, raros hoje mas comuns na língua arcaica: "ele" como sujeito da passiva impessoal: "Quando a família saía a passeio, chamava-se ele para carrear." (ME, p. 100); e a passiva impessoal com o complemento de causa eficiente: "Ali em casa agora tudo se resolvia pela tia Catarina." (E, p. 28). Ir com ele, outra expressão típica de José Lins do Rego: "O doutor não era bonito, não era moço, mas tinha qualquer coisa que ia com ela." (U, p. 69). Outro arcaísmo, remanescente ainda no povo, que o escritor traz à sua pena: "Pelo terreiro da casa viam-se os teréns dos refugiados, chegados ali primeiro do que nós." (ME, p. 64).

Algumas expressões muito comuns do Nordeste podem ainda ser apontadas: "estar nos azeites", "de rota batida", "fazer-se no punhal ou na faca", "sair [alguém] dos seus cômodos", "crescer a

vista ou os olhos" (inveja), "comer de gaveta" (sovinice), esta também empregada no sul.

Grande é o número de palavras que trouxe para o vocabulário literário: *leso, leseira, genista, pabulagem, enredada, mangar, maldar, aperrear, aperreio, peitica, empeiticar, danar, se danar, latomia, falaço, camumbembe.* Registremos ainda *deboche* com a significação de *soberba*, de *desprezo*, depreciativo; *ranzinzice*, caninga e caningar, *vexado* (apressado), *apaleio* e outros vários.

Concordância

Quanto à concordância *ad sensum* e à mudança de treinamento, o escritor permanece fiel aos processos da língua coloquial regionalista, correndo, mesmo, em certos passos, o risco de ambigüidade: "Essa desgraça só querem da gente o braço. Depois que vá pedir esmola." — "Os empregados do saneamento que era gente dele fizera o serviço." — "Nós ia trabalhar." — "Quando tu te casa?" — "Florêncio, não te mete com isto, deixa isto!"

Naturalmente José Lins do Rego também acolhe a norma popular em relação ao se, indicativo de sujeito indeterminado, conservando o verbo no singular. "Quando se escutava os gritos lancinantes que ele tirava do seu instrumento..." — escreve, logo no primeiro capítulo de *O Moleque Ricardo.* "Se não fosse a doença da filha, Sinhá Ambrósia não invejava a vida de ninguém", exemplo que fica isolado, pela desnecessidade de outros.

Um caso de concordância por silepse: "A filharada, no começo encolhidos, como pássaros molhados, com pouco se soltavam pela usina..." (U, p. 242). E o verbo *dar* em construção como: "A princípio, o engenho de besta quebrava uns feixes de cana. Fazia uns cem pães. Depois, dera para vender verduras..." (B, p. 161) — modismo que não é exclusivo do Brasil e dele é useiro e vezeiro Camilo Castelo Branco.

Regência

José Lins do Rego não era ortodoxo na obediência às boas regras vernáculas de regência.

Fiel ao falar do povo, teria que desprezar certas regras de regência, nascida algumas dos gramáticos e não da tradição do idioma. Não espanta, pois, tivesse escrito: "Era capaz daquele sujeito estar enchendo

os seus ouvidos de história." — "Capaz da menina esquecer o moleque com a animação da viagem." — "Capaz do "seu" Lucas com a razão."

Hipérboles e metáforas

Traço de oralidade, e também de regionalismo, são as hipérboles representadas por adjetivos, esvaziados de seu primitivo sentido, e que, destacados pela entonação enfática, funcionam como superlativos do próprio complemento. Logo no primeiro capítulo de *O Moleque Ricardo* um exemplo. O escritor está contando os derradeiros momentos que o moleque passa no bangüê, e o banho que deu no irmão caçula, a pedido da mãe, "o último serviço de Santa Rosa"; e porque o banho foi longo demais, e o Coronel Paulino andava aos gritos, chamando por ele, Avelina, a mãe, já estava "medonha de raiva", quando Ricardo entrou em casa. Medonho, também, seria, mais tarde, o barulho da maxambomba na Rua do Recife; e medonho ele próprio ficaria com o patrão, que deu um grito por ele, interrompendo o fio de suas recordações. Em todos os casos, é evidente a função intensificadora de medonho.

Metáfora vazia, puramente hiperbólica, aparece nesta frase: "levou Rafael para casa roxo de frio e com a boca melada do lodo do rio". Ora, o menino era preto como Ricardo, não poderia ficar roxo de frio, onde se vê que o adjetivo deixa de exprimir cor para indicar intensidade.

Na mesma frase, outra hipérbole: "a boca melada do lodo do rio", em que a metáfora vazia vem do engenho, onipresente na memória do autor e na do seu personagem. Tanto que aparece com outros complementos: amor "melado de luxúria"; "canela melada de lama" etc.

De outras vezes a hipérbole vem representada por substantivo em função predicativa: "Jesuíno era uma besta de bondade." "Não bulindo com ele, é um carneiro." "Pãozeiros e balaieiros que não eram bestas como ele..." "O homem era uma pamonha nas mãos da mulata." — "Está um cadáver."

Mais freqüentemente a ação amplificadora repousa em verbos que aparecem com sujeitos e objetos inusitados: "Isaura enchia o negro da cabeça aos pés." — "O carnaval escancarava a boca por toda parte." — "As mulheres começam a debulhar os comentários." — "Os soldados entupiram a rua." — "As orquestras se rebentavam de

entusiasmo." E uma série de metáforas aumentando a tristeza e a alegria, o egoísmo dos ricos, a desvalia do pobre.

Oralidade

Na captação da linguagem em sua mesma espontaneidade, José Lins do Rego lança mão de anacolutos que lhe dão vida e pitoresco. "Filha de ladrão, aonde chegava, botavam cuidado nela." (B, p. 195). Um curioso expletivo é o emprego de *chega* em frases como estas: "E ela aproximou-se mais para perto de mim que chega a sentir o seu corpo no meu." (B, p. 71). "E a peia no lombo que chega cantava de longe." (B, p. 24). São numerosos os *ques* expletivos, como neste passo: "Graças a Deus que o velho ainda tinha ele." (B, p. 160).

Tudo isso são traços característicos de oralidade, como será, também, o emprego profuso de expletivos, possivelmente o que mais se destaca na prosa de *O Moleque Ricardo*: "Quando cresceu mais ficou mais de longe." "(...) mas o que estava era chorando." "De compouco estão tocando fogo no operário." "Aí é que Sinhá Antônia chorava." "Mesmo, quase que tudo para ele era ela que fazia."

Iteratividade: repetição dos processos formais — palavras, imagens, frases, "ritornello" que constituía a melodia permanente do texto, segundo Mário de Andrade.

Verbos: sempre os mais genéricos, os mais simples e usuais que comparecem, copiosamente, na obra do romancista — ser, ter, estar, ver, pegar, dizer, falar, ouvir, fazer, vir, precisar, ficar, deixar, botar.

A raiz existencial do seu estilo vem do fundo de sua memória vivencial: *bondade* por *orgulho; branco* por *homem rico; latomia* por *ladainha; somítico* por *avarento; camumbembe* por *pobre-diabo.* Citem-se apenas, para balizamento, Inácia de Catingueira, Ugolino Teixeira, Romano da Mãe-d'Água e Leandro Gomes de Barros, famosos em todo o Nordeste e, depois do livro de Leonardo Mota, no Brasil inteiro; e diga-se que a linguagem por eles usada é, ainda hoje, a de certas zonas mais remotas da Paraíba; mais remotas e mais autênticas.

Formas verbais como substantivos

Cabe, ainda, registrar o uso de formas verbais como substantivos. Logo na abertura de *Moleque Ricardo* vemos o moleque preo-

cupado com a "fugida", forma de gosto clássico, que nos lembra Bernardim Ribeiro: "Menina e moça me levaram [...]. Da razão dessa levada..."

O regionalismo do escritor não se confia, entretanto, nessas liberdades gramaticais, pura conseqüência de sua espontaneidade de "contador de histórias", como o chamou Otto Maria Carpeaux, e componentes do seu realismo. Importantes, também, são as frases feitas, os provérbios, os giros sintáticos, as imagens que vêm do engenho, subjacente na memória do autor e do personagem, como se disse. E, ainda, a estrutura das frases em que os períodos se soldam, numa cadência que, por não buscada, tem o cunho das criações definitivas.

Gerúndio

O uso do gerúndio é de grande efeito expressivo em José Lins do Rego, que o empregou freqüentemente em várias circunstâncias e, como é natural na linguagem popular, para qualificar.

Ricardo quer saber se a namorada viajará com a família para o Rio; e ela, apanhada em flagrante de dissimulação: "Pai e mãe indo..." Os que desejavam sossego acima de tudo rejubilaram-se com o fim da greve: "Brigassem, se despedaçassem, que eles estando fora era o que servia." "O negro velho parecia que estava de olho esperando." De Guiomar, alguém conta, para consolar o negro Ricardo: "Nunca vi ela que não fosse com os dentes de fora, rindo-se com o tempo." E quando ele se apaixona, feio, por Isaura, "sofria tanto, com a negra negaceando, que fora ao jardim falar com o feitiço." Seu Abílio volta para casa, sem a perna e o emprego; a mulher insiste em conversar, puxa assunto; e ele: só se balançando." Ricardo devaneia: "A mulher estendida na cama de vento [...]. De vez em quando tossindo, e o povo do "Seu" Lucas falando com Deus, os instrumentos roncando e as vozes das negras chamando pelo céu."

Entonação

Exemplo típico da importância da entonação é a ausência das palavras correlacionadoras que indicariam ao leitor a ascendência da linha tonal: "E apitava de longe um trem, de muito longe que o apito chegava a ele como um toque de flauta." Estas orações de conseqüência descrevem uma parábola tonal, cujo ramo ascendente é identificado pelo termo de correlação — tão, tanto, tal, de tal maneira, a tal

ponto etc. Um escritor não-oralista escreveria: "E apitava de muito longe um trem, de tão longe que o apito chegava a ele como um toque de flauta."

Frases feitas e sintagmas

O aproveitamento das frases feitas e de sintagmas de uso popular resultou em seleção e estilização da língua regional. E de tal forma estão os mesmos integrados no ritmo da obra que, muitas vezes, passam despercebidos ao leitor.

Alguns exemplos. As mulheres do engenho consolam Avelina, saudosa, do filho fujão: "— Te garanto que com pouco dá pra gente." "Seu" Alexandre manda o moleque levar um recado à casa da amante, e logo recomenda que volte "em cima dos pés". No bonde discute-se macumba, e alguém diz que não "vai atrás de reza de xangô". Um folião "se fez de besta" no ensaio do clube e "comeram o bicho na faca". D. Isabel gemia de "cortar o coração". Odete ia ao terreiro, voltava "botando o coração pela boca", mas a mãe trazia um "raio de esperança". De Florêncio a mulher dizia que ele estava "se concluindo", inesperada transfiguração do sintagma comum "se acabando". Sinhá Ambrósia e Odete ficam "saltando num pé só de tanta alegria", com a notícia da viagem para o Rio. Um operário descrente dos líderes protesta: "Deixar os filhos no oco do mundo, para o moleque Clodoaldo andar palpitando por aí afora?" Florêncio pede notícias da greve, mas "pergunta por perguntar." E conta que sentiu a dor de uma tijolada na "caixa dos peitos". A mulher aconselhava, o Florêncio "nem como coisa".

Muitas vezes, sintagmas e frases feitas são rejuvenescidos, por substituição ou acréscimo de palavras, pluralização, ou mesmo pela inversão da idéia, como nestes exemplos: Ricardo "dava muito pelo que Simão dizia". "'Seu' Alexandre era homem de eiras e beiras, muito superior aos pobres — diabos sem eira nem beira." Ricardo ficou "de orelhas em pé", ouvindo os discursos, e o povo murmurou que o Dr. Pestana ganhara no comércio, "de mãos beijadas", uma casa no Recife; com medo de assombração, Ricardo "não pregava olhos". D. Isabel espera que "Deus lhe fosse servido." Quando o pai de Odete perdeu a perna, o povo da Rua do Cisco comentou: "Abílio vale mais nada." Quando seu Abílio dormia, "a casa dele pisava em ovos para não lhe perturbar o sono."

Os giros sintáticos, caracterizados principalmente pelo uso imprevisto dos conectivos, responsabilizam-se, em grande parte, pelo vigor da linguagem de José do Rego, pois mantêm aceso o interesse do leitor. Ligam-se ao fonema certas indefinições do sujeito gramatical, como nesta frase: "Quando [Nazaré] cresceu os peitos, passou-se para o mundo que era melhor."

Inumeráveis no texto, destacamos aqui alguns desses giros sintáticos, de cunho regional ou coloquial: "Rompemos por cima dele com umas duzentas braças de distâncias." "Chorava de besta que era." O patrão deixava que o jardineiro vendesse as flores em benefício próprio, porque "um senhor de engenho não recebia dinheiro de pés de roseiras". "Guiomar voltava para sua cabeça'" e ele pensava convidá-la "para sair num passeio". " 'Seu' Antônio chefiava a padaria "abrindo a boca no sono mal dormido". O empregado dissera ao patrão "da família que ele sustentava". Ricardo recebe carta de casa, contando que tinha mais um irmão e pensa: "Pedro devia estar pequenino, do tamanho que deixara Rafael", isto é, do tamanho de Rafael quando ele o deixara. Quando D. Isabel morre, "Seu" Alexandre fica urrando no quarto, "num choro alto". Ao saber do atentado, "o patrão [de Seu Abílio] manda dizer para que fosse uma pessoa (...) conversar com ele".

Sinhá Ambrósia pediu para Ricardo ir. E o aleijadinho contou: "me aleijaram. Me botaram na mesa, quando dei de mim, estava aqui neste estado." O patrão "fazia questão por pão velho."

Algumas palavras têm grande força expressiva nesses giros sintáticos, em principal *só* e *mesmo*. Citemos alguns exemplos: "No bonde, os operários só fazia bater com os pés, só protestava com os pés." E Ricardo "se arrepiava só em pensar em briga ali no bagageiro". D. Isabel "só somiticava com ela mesma". E "só podia dormir assim, vendo aquele mundo de carne por perto, as carnes do marido". O irmão caçula, depois do banho de rio, ficou olhando para Ricardo, como se estivesse senhor do segredo. "Só coisa ensinada." "Em Recife havia gente na rua que só formiga." " 'Seu' Alexandre só lhe fez dizer." "À meia-noite, na padaria, só se ouvia a chuva." Quando a mulher procurava conversa, o aleijado "era só se balançando". Na estrada do Santa Rosa, "de barulho só mesmo o das cigarras". O quarto do moleque "só dava mesmo para sua rede e sua mala de folha-de-flandres".

Léxico regional

E há ainda o vocábulo regional com o seu imprevisto, às vezes simples alteração semântica de palavras de uso comum: *freguês* é quem compra, mas é também *arranjar outra freguesia*. D. Isabel era "sem bondades", quer dizer, sem pose, sem orgulho; *marmota* é traição, farsa, que os doutores não iam fazer com os operários; "seu" Lucas "cascavilhava" a terra, e os meninos de Florêncio, o lixo; Ricardo tinha "pegadio" com Isaura, estava "pegado" com ela, como os velhos, na greve, estavam "pegados no rifle"; as moças do clube eram "dadas", expansivas; Ricardo e a namorada procuravam os "esquisitos", os escondidos, isto é, os lugares desertos; o amor de Odete era "cheio de cavilações"; Sinhá Antônia sentia *até o gorgomio* o mau cheiro do mangue; D. Isabel não "somiticava", não era avarenta, até dava esmolas; os rapazes do Recife eram "sibites" e faziam "gatimonhas"; o Cel. não sairia do Santa Rosa: "inficara-se" na terra; Ricardo "suspeitava" de que D. Isabel morresse perto dele, isto é, tinha medo; logo depois do casamento começou a "abusar-se da mulher", da sogra, da casa, isto é, a enjoar: "Abusava-se das conversas do sogro, da dedicação de Sinhá Ambrósia." Casara-se com uma menina boa e " abusara" dela, da família, da casa.

Verbos

Botar é verbo de múltiplos sentidos e, por isso, de muito uso: "Não botaram nem uma gota d'água nas plantas", dizia Dona Margarida, quando perdia no bicho; "Seu" Alexandre, depois do serviço, "botava-se para a mulata do Chapéu-de-Sol"; Odete vinha do terreiro do xangô, "botando a alma pela boca." — "Eu botava para fora esta negra que não me faz nada." — Seu Alexandre, contando a ingratidão de Ricardo, que entrara na greve: "Botei-o dentro de casa." No quarto de Florêncio, agonizante, o canto de "seu" Lucas era "um gemido de alma botando-se para Deus". O engenho "botou"; o engenho não "botou".

Encostar também é verbo que, além do usual, tem outros sentidos: para Odete, é inércia, pois a mãe era quem fazia tudo, ela se "encostava". "Só me encosto em homem que eu veja com jeito de gente", dizia "seu" Abílio; e, na boca do capanga, *encostar* tanto podia ser receber como dar proteção.

Imagens que lembraram a vida do engenho são freqüentes: Ricardo, às vezes, justificava as traições que o patrão fazia à mulher, pensando que o leito conjugal já era "um leito de fogo morto". Um automóvel "esbagaça" um menino na rua, isto é, redu-lo a resto inútil, a bagaço. E há um homem, também feito em bagaço, esbagaçado em outro desastre. O irmão de Ricardo tinha a boca melada de lodo; no engenho as canelas ficavam meladas de lama; "Seu" Lucas tinha as mãos meladas de estrume; o próprio moleque, num exagero, se lambuzava de luxúria com a moleca Isaura. O seu amor é açúcar, e ele vive "babado de contentamento"; sua luxúria "entupia tudo", só deixando lugar para ela "escorrer livre e gostosa".

Nem esse pormenor falta à língua de José Lins do Rego: Sinhá Antônia se queixa do fedor da lama que "chega a entrar no gorgomio adentro." Mas, em compensação, Francisco conta que, na Paulista, os patrões "atocalham a conversa dos operários" (o povo diz *atocaiam*). E Ricardo se aflige com a profissão do sogro: "Um dia botavam tocalha para ele."

Para terminar, um exemplo da cadência narrativa, inspirada no ritmo e na entonação dos poetas populares e dos cantadores do sertão, que recolhemos do final do *Moleque Ricardo*:

"— Que fizeram eles? Que fizeram eles?
— Ninguém sabe não.
— Que fizeram eles que vão para Fernando? Ninguém sabe não.
— Que fizeram eles que vão para Fernando? Ninguém sabe não!"

De *Revista do Livro*, (35): 35-51, 1968.

José Lins do Rego: trajetória de uma obra

Neroaldo Pontes de Azevedo

Introdução

Apresentando um livro de ensaios, precisamente intitulado *Poesia e vida*, entregue à Editora Universal, do Rio de Janeiro, em 1945, escreve José Lins do Rego:

"Mais uma vez ponho como base e núcleo de todas as minhas cogitações de ordem estética e de ordem moral as substâncias que se concentram na vida de todos os dias. Nada me arreda de ligar a arte à realidade e de arrancar das entranhas da terra a seiva de meus romances ou de minhas idéias. Gosto que me chamem de telúrico e muito me alegra que descubram em todas as minhas atividades literárias forças que dizem de puro instinto."

Ainda no mesmo livro de ensaios, num capítulo intitulado "Coisas de romance", conta José Lins que, ao pensar em escrever *Fogo morto*, encontrou-se com Manuel Bandeira, informando-o desse propósito. E, acrescenta José Lins, Bandeira sentenciou: "Você não deve sair do Nordeste. Você é motor que só funciona bem queimando bagaço de cana."[1]

[1] REGO, José Lins do — *Poesia e vida*, Rio de Janeiro, Ed. Universal. 1945, p. 55

Essas citações iniciais pretendem servir como pano de fundo ao objeto básico que estamos nos propondo neste trabalho, ou seja, traçar um perfil, sumário, é verdade, mas sem perder as linhas essenciais, da trajetória da obra ficcional de José Lins do Rego.

Nesta perspectiva, dividiremos a exposição em três momentos. No primeiro, tentaremos apontar, em grandes linhas, nos anos 20, momento em que começa a se forjar o escritor, quais as fontes de pensamento que virão a alimentar a sua ficção. No segundo momento, através de contrapontos entre algumas narrativas, procuraremos verificar como a ficção de José Lins se prendeu às fontes de inspiração ou como as superou. Já no terceiro momento, abordaremos a questão do relacionamento entre a obra chamada regionalista e a dita não-regionalista no conjunto da ficção do romancista paraibano. A narrativa dita regionalista enquadra-se nesta perspectiva de obra que retrata a realidade vivenciada pelo criador de *Menino de engenho*. Mas pergunta-se: e a ficção dita não-regionalista? E os romances *Pureza, Riacho Doce, Água-Mãe, Eurídice*? Têm eles algum valor? São profundamente outra coisa, diversa da produção regionalista?

Como afirmação preliminar, é necessário registrar a importância de se conhecer o mundo descrito pelo autor, para penetrar na sua obra, assim como é preciso perceber a ótica pela qual ele vê esse mundo.

I — Da vida à ficção: um itinerário

De Pilar, onde nasceu, passando por Itabaiana ou pela capital do Estado da Paraíba, de Recife, Minas, Alagoas e ainda do Rio de Janeiro, para onde se transferiu em 1935, José Lins do Rego transporá, transfigurando-os, evidentemente, elementos deste itinerário biográfico para sua obra de ficção.

A experiência vivida pelo "menino de engenho" vai sendo trabalhada e reinterpretada à medida que José Lins vai produzindo sua obra. Mas podemos localizar nos anos 20, particularmente em Pernambuco, um efervescente movimento de idéias que, seguramente, contribuíram para a focalização da ótica com que o escritor vê o seu mundo, o mundo ao seu redor. De fato, Recife, como capital regional do Nordeste, presencia, nesta década, uma retomada da visão regionalista, marcadamente na linha tradicionalista, reforçada e comandada em grande parte pela atuação de Gilberto Freyre. É ainda nesta década que chegaram a Pernambuco, através do jornalista Joaquim

Inojosa, as notícias e os ecos do modernismo, partidos de São Paulo. Do Rio, especialmente, vinham influências de uma orientação espiritualista, arraigada à tradição, cujo mentor intelectual é Jackson de Figueiredo, criador do Centro Dom Vital e da revista *A Ordem*. Contra-revolução, catolicismo autoritário e elitista, idolatria pela ordem, predomínio absoluto do espiritual são temas recorrentes em seus escritos.[2]

E é precisamente em Recife que vamos encontrar o futuro autor de *O Moleque Ricardo*, no início da década de 20, como estudante de Direito exercendo atividades jornalísticas. O Estado de Pernambuco presenciava a luta oligárquica entre "borbistas" e "pessoístas". No *Jornal do Recife*, onde substituíra Barbosa Lima Sobrinho, em crônicas dominicais, José Lins posicionava-se a favor do senador Manuel Borba, na defesa contra as intenções intervencionistas de Epitácio Pessoa em Pernambuco. E criticava a situação política do Estado, numa atitude polêmica que se tornará mais veemente ainda na revista *Dom Casmurro*, que ele funda com Osório Borba, em 1922.

Desfrutando de uma boa situação financeira, pela sua condição de neto de senhor de engenho, o jovem acadêmico pouco se dedicava aos estudos jurídicos. Pelo contrário, permitia-se mesmo uma vida boêmia, um "jeito de viver desregrado", como escreverá ele próprio mais tarde. Ainda segundo suas próprias palavras, era ele um "rapaz da esquina da Lafaiete" e "um jornalista de oposição, exaltado pelo panfleto político" que "escrevia por instinto contos e crônicas", entusiasmado pelo modo simples de escrever de João do Rio e por Lima Barreto.[3]

Antes de mais nada, é preciso dizer que desde os primeiros escritos ele vislumbra a necessidade de uma renovação, particularmente no campo estético, ou, mais exatamente, na questão da língua. Numa pequena revista, intitulada *Vida Moderna*, publicada em Recife, no ano de 1920, chegamos a localizar três crônicas do jovem jornalista e acadêmico. Em uma delas, "A erudição de um almofadinha", ele ironiza a cultura literária de um amigo "almofadinha de brasão e de

[2] Para a história do embate entre modernismo e regionalismo, na década de 20, em Pernambuco, remetemos para AZEVEDO, Neroaldo Pontes de — *Modernismo e regionalismo (Os anos 20 em Pernambuco)*. João Pessoa, Sec. de Ed. e Cult. da Paraíba, 1984.

[3] REGO, José Lins do — Notas sobre Gilberto Freyre. *In* FREYRE, Gilberto — *Região e tradição*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1941, p. 9 e 10.

nobres sentimentos", de tal maneira preso ao romantismo que considerava *A moreninha* "o maior livro de nossa literatura, muito inspirado e de bonitos pensamentos". Apesar da superficialidade nas considerações, pode-se verificar um estilo simples, despretensioso, presente nestas crônicas. Na revista *Dom Casmurro*, com um pouco mais de amadurecimento, ele lamenta que a obra de Lima Barreto não tenha tido o reconhecimento que merecia em função de sua excelência. E aproveita para criticar aqueles que apontavam "os seus defeitos de linguagem", sentenciando: "Os grandes escritores têm a sua língua, e os medíocres a sua gramática." Defendendo Lima Barreto, José Lins estava defendendo-se a si mesmo. Quantos não irão acusar a sua obra de "desrespeitos à gramática"? Aliás, já o vinham fazendo. Numa polêmica política, travada por cartas entre ele e Joaquim Inojosa, este último diz ter encontrado quinze erros de gramática numa só carta de seu adversário político.[4]

Em 1923 José Lins conhece Gilberto Freyre, com quem convive cerca de um ano em Recife. Em diversos depoimentos ele falará de sua amizade com o sociólogo pernambucano.

Em artigo publicado no *Jornal de Alagoas*, em fevereiro de 1928, José Lins fala das influências de Gilberto Freyre sobre sua geração: "O poeta Ascenso, como eu, Aníbal Fernandes, Odilon Nestor e outros devemos a Gilberto Freyre o que não é possível imaginar." Neste mesmo artigo, José Lins nos informa sobre "o longo ensaio que estou escrevendo sobre Gilberto Freyre em Recife". Deste ensaio, que ficou inédito, conhecemos muitos trechos publicados por Diogo de Melo, no seu livro sobre Gilberto Freyre.[5]

Mais tarde, José Lins será mais generoso ainda ao relatar o encontro com o amigo:

"Conheci Gilberto Freyre em 1923. Foi numa tarde de Recife, do nosso querido Recife, que nos encontramos, e, de lá para cá, a minha vida foi outra, foram outras as minhas preocupações, outros os meus planos, as minhas leituras, os meus entusiasmos. Pode parecer um romance, mas foi tudo da realidade. (...)

Para mim tivera começo naquela tarde de nosso encontro a minha existência literária (...) Começou uma vida a agir sobre a outra

[4] INOJOSA, Joaquim — Esta Carta ao Zé Lins. *Jornal do Commercio*, Recife, 4 jun. 1922

[5] MENEZES, Diogo de Melo — *Gilberto Freyre*. Rio de Janeiro, Ed. Casa do Estudante do Brasil, 1944

com tamanha intensidade, com tal força de compreensão, que eu me vi sem saber dissolvido, sem personalidade, tudo pensando por ele, tudo resolvendo, tudo construindo como ele fazia. Caí na imitação, no quase pastiche."[6]

Naturalmente é preciso evitar os exageros. José Rafael de Menezes, em trabalho publicado no *Correio das Artes*, de João Pessoa, em 1979, rechaçou com firmeza, atribuindo a "intuitos... bajulatórios", um artigo surgido no ano anterior, na imprensa pernambucana, com um título artificioso: "José Lins, produto de Gilberto Freyre."

Quanto ao regionalismo, porém, não sobra dúvida ter sido a preocupação mais decisiva na formação do escritor paraibano José Lins. As suas investidas contra o modernismo decorrem, em grande parte, dessa preocupação regionalista. Também não se pode negar que o contato com Gilberto Freyre aguçou esse sentido do regional. A linha de tradicionalismo, presente no regionalismo, calhava com a apreensão de José Lins em relação a um mundo que ele vira fugir das suas mãos. A título de exemplo, note-se que, num artigo de julho de 1924, na revista paraibana *Era Nova*, critica Castro Alves, lamentando que tenha gasto o seu talento a "apiedar-se de negros robustos que estavam tão bem nos servindo na escravidão".[7]

Outro contato a rastrear seriam as ligações com a corrente espiritualista. Registre-se o elogio irrestrito à revista *Árvore Nova*, presente na revista *Dom Casmurro*. Lembre-se ainda que José Lins do Rego era correspondente da revista *Terra de Sol*. E vem citado explicitamente na revista *Festa*, por Tasso da Silveira. Ainda num artigo em *Era Nova*, em setembro de 1924, significativamente intitulado "Carta de uma geração aos Srs. Gilberto Freyre e Jackson de Figueiredo", comenta a situação política do Brasil, acha oportuna a participação dos dois intelectuais citados, despertando nos jovens "o espírito de ordem" para "refazer" o Brasil. De sua geração diz que não são "nem militaristas, nem positivistas, nem democratas, nem futuristas". Por suposição, espiritualistas, tradicionalistas, segundo a influência de Gilberto Freyre e Jackson de Figueiredo.

Verdade é que, nesses artigos de imprensa, José Lins vai marcando sua posição contrária ao academicismo. No artigo de julho, em

---

[6] REGO, José Lins do — Notas sobre Gilberto Freyre. In FREYRE, Gilberto — o.c., p. 9-10

[7] Sobre *Era Nova*, ver SILVA, Laélia Maria Rodrigues da — *Contribuição à história literária da Paraíba: um estudo da revista Era Nova.* João Pessoa, UFPB, 1980 (dissertação de mestrado mimeog.)

Era Nova, já citado, ele lamenta que "os nossos poetas andem mais atrás de rimas que de poesia". Em setembro de 1924, na mesma revista, ressalta num livro de Odilon Nestor precisamente a linguagem simples. Em março de 1927, escrevendo no *Jornal de Alagoas*, sobre a poesia de Manuel Bandeira, aponta como mérito do poeta o fato de a sua poesia não ter "ar de cátedra", não ter intenção pedagógica, e usar uma língua pitoresca. Em maio de 1931, na revista *Novidade*, de Maceió, comentando o livro *O esperado*, de Plínio Salgado, faz crítica severa à "vaidade doentia" do autor, que é escritor de talento, mas que se torna medíocre pelo "excesso verbal", perdendo-se em "palavras abundantes". Recordando *O estrangeiro*, também de Plínio, escreve que ele está marcado por "surtos gongóricos de imaginação".[8]

Pode-se afirmar que tal luta contra o academicismo era um dos postulados do modernismo, em 1922. Essa consonância, contudo, não impede que a posição de José Lins em relação ao movimento tenha sido sempre de restrição, desde o início. Antes mesmo da chegada de Gilberto Freyre a Pernambuco. A orientação da revista *Dom Casmurro* é nesta direção. O semanário assume uma posição contrária ao futurismo vindo de São Paulo, ora em artigos, ora em pequenas notas, no mais das vezes em referências passageiras. Já no número de estréia, as "extravagâncias infantis que a geração dos futuristas de São Paulo tenta agora mesmo erigir em doutrina de reação contra a estética parnasiana" servem de pretexto ao elogio a um livro de poemas de Oliveira e Silva. No número 3, em artigo sintomaticamente intitulado "Enquanto os futuristas de São Paulo fazem ridículos, uma geração no Sul salva a cultura brasileira", a revista *Klaxon* é criticada, enquanto *Árvore Nova* merece elogios.

Posteriormente, José Lins reafirmará essa sua antipatia inicial pelo modernismo, assumindo as posições expostas na revista *Dom Casmurro*:

"Eu mesmo, num jornal político que dirigia com Osório Borba, me pus do lado oposto, não para ficar com Coelho Neto e Laudelino Freire, mas para verificar na agitação modernista uma velharia, um

[8] Sobre *Novidade*, ver COSTA, Arriête Vilela — *A revista Novidade: contribuição para o estudo do modernismo em Alagoas*. João Pessoa, UFPB, 1979 (dissertação de mestrado mimeog.)

desfrute, que o gênio de Oswald de Andrade inventara para divertir os seus ócios de milionário."[9]

Na fase em que se encontra em Maceió, aguça a crítica. Num estudo de 1927, incluído depois em *Gordos e magros*, sob o título "Jorge de Lima e o modernismo", é ferino contra o modernismo:

"Verifica-se o mesmo com essa história de poesia modernista no Brasil. Vemos todo dia um novo gritando: Eu vou fazer a poesia nova de meu país. A gente vai atrás do ruído e não encontra nada. Não se descobre poesia, como se fosse fórmula de remédio, com esforço de paciência. Ela tem de vir pelas suas próprias forças."

E, invectivando contra o verde-amarelismo reacionário:

"Agora, essa contra-revolução não se fará com caçadas espetaculosas de papagaios e outras escamoteações parnasianas dos Srs. Menotti e Cassiano Ricardo."

No prefácio a *Gordos e magros*, José Lins reavaliará essas posições do seu tempo de Alagoas, admitindo até que foi "muitas vezes injusto com os autores do movimento", mas reafirmando que em sua crítica "acertara em muitos lances".

II — A ficção: limites e superações

Munido desse arsenal de idéias e rico em vivências, José Lins parte para a produção de sua obra ficcional. Em Alagoas, para onde se transferira em fins de 1926, passando a gozar da companhia de Valdemar Cavalcanti, Graciliano Ramos, Aloísio Branco, Rachel de Queiroz, Aurélio Buarque de Holanda, Jorge de Lima, entre outros, José Lins escreve os primeiros romances. E em Alagoas permanece até 1935, quando se muda para o Rio de Janeiro, onde vive até 1956.

Em nota introdutória a *Usina*, em 1936, quando fala do Ciclo da Cana-de-Açúcar, o próprio escritor depõe sobre a origem primeira das suas narrativas, ao escrever: "A história desses livros é bem simples — comecei querendo apenas escrever umas memórias que fossem as de todos os meninos criados nas casas-grandes dos engenhos nordestinos." E ele diz como foi ultrapassado esse seu propósito inicial: "Sucede, porém, que um romancista é muitas vezes o instrumento apenas de forças que se acham escondidas no seu interior."

[9] REGO, José Lins do — *Gordos e magros*. Rio de Janeiro, Casa do Estudante do Brasil, 1942, p. 49

Assim é que *Menino de engenho, Doidinho, Bangüê, Usina e Fogo morto* reconstruirão o apogeu e a decadência da civilização do açúcar no Nordeste latifundiário e patriarcalista.

Vale a pena nos interrogarmos um pouco qual seria a força intrínseca que fez com que o romancista avançasse na concepção ficcional do seu mundo. Para delinearmos um caminho, tentaremos um contraponto entre *Menino de engenho* e *Fogo morto*.

Quanto a *Menino de engenho* seria, no projeto, uma biografia do velho José Lins, avô do escritor, conforme referência em *Bangüê*. O livro vai constituir-se, assim, numa obra feita de memória e de observação, sobretudo da primeira em que o narrador-protagonista adulto procura recriar a sua infância, marcada pelo temor da morte, pela nostalgia do amor materno, pela asma, pela angústia sexual, pela experiência, enfim, de um menino de engenho nos seus "verdes anos".[10]

A narrativa em primeira pessoa proporciona uma contaminação entre o adulto narrador e a criança protagonista. A criança, por sua vez, contamina o narrador, que se mostra nostálgico do tempo que passou, buscando na arte a recuperação do tempo perdido. Mas a descrição do mundo vivido pela criança é feita pela ótica de alguém que pertencia à classe dominante e que fruíra dos favores da situação. A distância temporal confere ares místicos a esse mundo que já então se desagregara. É o narrador adulto contaminando o mundo da criança. Não se vê caracterizado o nível de tensão entre as classes em conflito. A figura do patriarca José Paulino, senhor de engenho, avô do menino Carlos de Melo, é retocada com pinceladas destinadas a mostrá-lo como amigo dos cabras do eito. O nível de tensão resvala do social para o psicológico, numa perspectiva neonaturalista marcada, porém, por toda um aura de lirismo, responsável pelo que de melhor há no primeiro romance de José Lins do Rego. O conflito instaura-se na criança pelas turbulações do eu, não permitindo que àquele mundo idilicamente construído corresponda pura e simplesmente uma fruição interior sem traumas. Bastaria uma citação, entre outras, para se verificar o que de angústia significava para a criança o despertar do sexo:

---

[10] Cf. ALMEIDA, José Maurício Gomes de — *A tradição regionalista no romance brasileiro* (1857-1945). Rio de Janeiro, Achiamé, 1981

"Os meus impulsos tinham mais anos que a minha idade. Ficava horas seguidas olhando, no curral, as vacas que mandavam de outros engenhos para reproduzirem com os zebus do meu avô, e as bestas vadias rinchando com os pais-d'égua pelo cercado. O sexo crescia em mim mais depressa do que as pernas e os braços."[11]

Essa angústia interior do menino não permite ao narrador adulto, ao repensar o seu passado, cair na descrição pitoresca e ingênua de um mundo absolutamente sem conflitos. Ele percebe — e não se pense o contrário — a degradação do mundo narrado. Na própria narrativa, quem não capta a consciência do narrador recriminando aquele estado de coisas?

Acontece, no entanto, que o projeto estrutural subjacente ao romance prende o narrador a tais limites documentais. Por outro lado, confere-lhe uma espontaneidade na narrativa, responsável, entre outras coisas, pela assimilação, sem preconceitos, da linguagem regional, desarticulando, de todo, o discurso acadêmico.

O que vai acontecer com *Fogo morto*?

Carlos de Melo vai crescendo. Duplamente. Em idade e como personagem. Adolescente, experimenta as inseguranças de uma vida de internato, em Itabaiana, segundo a narrativa de *Doidinho*. Em *Bangüê*, Carlos de Melo já aparece com 24 anos. Bacharel, divide-se entre a cidade e o engenho, como se vê em *Usina*. Toma, assim, contato com outra realidade, diferente daquela vivida no engenho durante a infância. Experimenta, vê, toca de perto a luta de tantos outros pela vida. Como personagem, vai cedendo vez e espaço a outros comparsas. Em *O Moleque Ricardo*, praticamente um *roman à clef*, protagonista e narrador não são os mesmos. Carlos de Melo passa a segundo plano. O resultado é todo um painel do ambiente agitado do Recife do início do século, palco da "proletarização urbana", e um "mural" da nascente conscientização política do operariado.[12]

Em *Fogo Morto*, os conflitos interiores dos personagens não sufocam o conflito maior, a tensão social inerente ao mundo descrito. Organizado em três partes distintas e unidas entre si, cada uma delas é dominada por um personagem, a quem o narrador deixa falar, ou deixa mostrar-se, expressando a sua visão de mundo, a de três tipos

[11] REGO, José Lins do — *Menino de engenho*. 6ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1956, p. 189

[12] MELO, Virgínius da Gama e — *Estudos*. V. 1, João Pessoa, Ed. Univesitária UFPB, 1980

sociais diferentes. José Amaro é o homem do povo, amargurado e frustrado, consciente da própria decadência. Devota um grande ódio aos poderosos, transferindo para Antônio Silvino, miticamente herói, seus desejos de vingança. O Coronel Lula, bacharel instruído, mas inadaptado à gerência do engenho, torna-se cruel, a incapacidade aumenta, isola-se, adoece, buscando no fanatismo religioso a sua fuga e a sua vingança. O tragicômico Vitorino Carneiro da Cunha, o famoso Papa-Rabo, embora inserido naquele mundo decadente, não se entrega à revolta mesquinha. Como um Dom Quixote sertanejo, como foi chamado, está sempre à espera de reparar injustiças, de desfazer agravos. A sua aparente loucura é sinal de grandeza humana. Ironicamente denuncia o mundo degradado em que vive.

A partir da ótica desses três personagens, é exposto o drama de um mundo em decadência, a exigir transformações profundas em vista de uma nova ordem, mais justa, mais humana.

Essa organização estrutural de *Fogo morto* é precedida e seguida de outras narrativas, que não atingem, porém, a densidade presente nesta obra-prima.

Pedra Bonita e *Cangaceiros* prendem-se sobretudo ao mundo sertanejo, ao tematizarem dois motivos já clássicos na literatura de inspiração regional: o misticismo e o cangaço. Sem dúvida, os dois romances constituem uma unidade, uma vez que misticismo e cangaço se interpenetram, explicando-se um ao outro. Segundo palavras de José Aderaldo Castello, "a história de Aparício em *Cangaceiros*, ou a do "santo" de *Pedra Bonita*, não é especificamente a história de um cangaceiro ou de um jagunço místico, mas a do próprio cangaço ou do misticismo messiânico do Nordeste das secas".[13]

Pureza, Riacho Doce, Água-Mãe e *Eurídice*, os romances ditos não-regionalistas, são, de fato, narrativas de pouca complexidade estrutural e, em conseqüência, de pouca densidade romanesca.

Pureza, publicado em 1937, tem profundos compromissos com a paisagem dos engenhos de açúcar. Com trinta e três pequenos capítulos, sem outras divisões, a ação se passa em Pureza, um vilarejo de poucas casas:

"Era um recanto retirado, onde só existia mesmo, além da casa do chefe da estação, o chalé onde eu morava. (...) O lugar é uma delícia, um retiro que só mesmo o gosto dum inglês poderia ter descoberto."

[13] CASTELLO, José Aderaldo — *José Lins do Rego: modernismo e regionalismo*. São Paulo, Edart, 1961, p. 152-153

Escrito em primeira pessoa, é a história de um rapaz doente, tudo girando em torno de sua recuperação física e psíquica. Como a tuberculose acometera a família, ele vai para Pureza tentar a cura. O chefe da estação era de uma família de posses, que se degradara. O narrador comenta: "A história do chefe da estação Antônio Cavalcanti dava um romance de fôlego, compacto, cheio de sopro poético, como os ingleses sabem fazer."[14] Mas, se a estação não tinha movimento, este acontece com os casos de amores de Margarida e Maria Paula, as duas irmãs, com o rapaz doente, que aos poucos se vai curando, e no final deixa Pureza, indo embora sozinho.

Observe-se que a ação se passa durante a primeira guerra mundial, época, em Pernambuco, da luta política entre Manoel Borba e Dantas Barreto.

Ressalta-se que o texto é absolutamente integrado na paisagem nordestina. Pureza, o lugarejo, é perto da região dos engenhos, os habitantes vêm das várzeas. Aparecem o engenho, a casa-grande, com os problemas sociais daquele mundo. De estrutura simples, quase linear, é o romance a que menos caberia a classificação de não-regionalista.

Riacho Doce, publicado em 1939, traz reminiscências dos arredores de Maceió. Aborda a questão do petróleo, mostrando o esforço do Dr. Silva para explorar petróleo em Riacho Doce. O romance é dividido em três partes. Na primeira, "Ester", descreve-se a formação dos filhos de um casal sueco, vivendo em uma cidade escandinava, enfatizando a influência da professora Ester sobre Edna. Na segunda, "Riacho Doce", apresenta-se a paisagem do lugarejo, nos arredores da capital de Alagoas, onde vivem pescadores. Na terceira parte, "Nô", são descritos os amores de Edna e Nô, este, filho de pescadores. Na linha de uma perspectiva comum às narrativas de José Lins, aparece a tragicidade de destinos que se cruzam. No caso, um mestiço que se aproxima de uma loira sueca. O artificialismo do tema e do seu tratamento torna a narrativa pouco densa, não obstante apareça a paisagem no Nordeste com seus tipos característicos.

Água-Mãe, de 1941, tem como cenário Cabo Frio, ou, mais precisamente, os arredores da Lagoa Araruama, com suas salinas. O romance é dividido em duas partes: "A Casa Azul" e "Os Mafra". Na verdade, aparecem três modos de encarar a realidade, três tipos de

[14] REGO, José Lins do — *Pureza*. 8ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1976, p. 15 e 27

visões distintas do mundo. Daí uma maior riqueza em relação aos dois outros romances citados. Desfilam no texto a família pobre do cabo Candinho, a casa-grande da Maravilha e a Casa Azul, dos Mafra. Estes, ricos industriais, reformam a Casa Azul, na tentativa de contrariar as forças da tradição e do mistério. Tal atitude é surpreendida como uma profanação, tendo a tragicidade como resposta. O tema do destino bem como da tragédia domina este romance, não constituindo novidade na ficção de José Lins. O gosto pela tradição, a fé nas crendices, o respeito pelo passado dão o estofo ideológico da narrativa.

Merece registro a importância do personagem Joca, jogador de futebol, com suas grandezas e decadências.

Um trecho, da boca de um dos personagens de *Água-Mãe,* é ilustrativo da maneira como o autor vê o drama humano:

"É o que eu lhe digo, meu caro Marcos, todo esse Brasil é um só. Veja você como este Cabo Frio se parece com o seu Penedo, com a minha Vassouras. É a mesma tristeza, o mesmo ar de bondade no povo. Olhe para as casas, para as ruas, tudo se parece, tudo é da mesma família."[15]

Eurídice, de 1947, este sim, é um romance da cidade. A ação se passa no Rio de Janeiro, na época da ascensão do fascismo, que levaria ao Estado Novo. O romance se divide em duas partes: "Uma casa da Rua da Tijuca", em que praticamente os personagens vão sendo apresentados, especialmente Júlio, o narrador (o romance é escrito em primeira pessoa), e Isidora, sua irmã. Na segunda parte, "Eurídice", presencia-se tragédia, no caminho do amor ao crime, um esquema recorrente na obra de José Lins. Os personagens habitam uma pensão na Rua do Catete. Júlio, filho retardatário, "filho de velhos", como é o título do terceiro capítulo da primeira parte, odiado pela mãe, perdendo cedo o pai, alimenta paixão pela irmã, vinte anos mais velha que ele. O comportamento maternal da irmã, Isidora, faz com que ele se morda de ciúmes ao vê-la noiva. Até corta de tesoura o seu vestido de noiva. Mas a irmã morre de parto. Os impulsos sexuais do herói se enchem de frustração, a imagem da irmã lhe volta sempre que tenta uma relação sexual. Quando se volta para Eurídice, filha da dona da pensão, seus impulsos de neuróticos passam a obsessivos. Eurídice inclinava-se pelo integralista Faria, que vem a morrer

[15] REGO, José Lins do — *Água-Mãe.* 7ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1974, p. 64

pela repressão. Na última cena do romance, Júlio mata Eurídice, que continuava negando-lhe o amor. Na prisão, Júlio, em forma de catarse, escreve a sua história.

Há um caráter de documento no texto, pela presença de episódios verdadeiros, embora pouco explorados. Mas o romancista tenta o caminho da introspecção, do mergulho na alma, da análise psicanalítica. Aliás, é ilustrativo a esse respeito o título do capítulo 2, da primeira parte: "Não posso me esquecer."

A falta de profundidade no tratamento do texto não provém evidentemente do fato de não tomar como fonte o Nordeste. No romance estão presentes outros componentes importantes da ficção de José Lins. O problema central é a superficialidade com que o drama humano é analisado, o que daria, devidamente trabalhado, a devida profundidade à narrativa.

Na véspera de publicar o romance, José Lins, antevendo críticas, escreve: "Chego assim com Eurídice ao undécimo esforço para exprimir a minha realidade e a realidade de outras criaturas." E sentencia: "Todo romance é um caso íntimo que se faz público como um escândalo." E mais: "Fiz um livro como uma 'fatia de vida' da cidade do Rio de Janeiro. Que me perdoem os mestres destes domínios, que, desde Manuel Antônio de Almeida a Marques Rebelo, tantas grandezas têm arrancado de suas entranhas."[16]

III — Ficções regionalista e não-regionalista?

Para tratarmos do terceiro aspecto que anunciamos no início deste trabalho, ou seja, as relações entre as obras ditas regionalistas e as chamadas não-regionalistas, acreditamos ser útil iniciar pela problemática da classificação da obra de José Lins do Rego.

Se toda a classificação conhece problemas por sua natureza esquemática, isso é tanto mais verdadeiro quando aplicado à obra de José Lins, marcada pela espontaneidade e não pela predeterminação de um plano.

Mas, como se sabe, foi o próprio escritor que, em nota ao seu quinto romance, *Usina,* atribuiu a denominação de Ciclo da Cana-de-Açúcar aos cinco romances até então publicados: *Menino de en-*

[16] REGO, José Lins do — *Homens, seres e coisas.* Rio de Janeiro, Serviço de Documentação do Ministério de Educação e Saúde, 1952, p. 49-51

genho, Doidinho, Bangüê, O Moleque Ricardo e *Usina*. Essa classificação, no entanto, já é precária. *Fogo morto*, que virá em 1943, caberia bem nesse ciclo, enquanto *O Moleque Ricardo*, nele incluído pelo autor, foge àquilo que daria unidade ao ciclo, a ambientação nos engenhos.

Não obstante a precariedade, tomemos dois exemplos de classificação da obra do ficcionista paraibano.

Peregrino Júnior divide a obra ficcional em três ciclos. O primeiro, Ciclo da Cana-de-Açúcar, englobando *Menino de engenho, Doidinho, Bangüê, O Moleque Ricardo, Usina e Fogo morto.* O segundo, Ciclo do Lirismo Erótico, compreendendo *Pureza, Água-Mãe, Riacho Doce* e *Eurídice.* O terceiro, Ciclo dos Beatos e Cangaceiros, contendo *Pedra Bonita e Cangaceiros.*

Mas o próprio Peregrino Júnior, que propôs a classificação, reconhece que ela é "artificial e arbitrária". Bastaria uma questão para dar razão ao próprio formulador da classificação: não estão cheios de "lirismo erótico" os romances do classificado Ciclo da Cana-de-Açúcar?[17]

José Aderaldo Castello propõe, no seu clássico e aqui citado *José Lins do Rego: modernismo e regionalismo,* uma classificação mais complexa. Assim é que teríamos: 1) Ciclo da Cana-de-Açúcar: *Menino de engenho, Doidinho, Bangüê, Usina, Fogo morto;* 2) Ciclo do Cangaço, Misticismo e Seca: *Pedra Bonita* e *Cangaceiros*; 3) obras independentes dos ciclos: *O Moleque Ricardo* e *Pureza*; 4) tentativa de fuga à paisagem nordestina: *Riacho Doce, Água-Mãe* e *Eurídice*; 5) retorno à paisagem nordestina: *Meus verdes anos.*

A classificação de José Aderaldo Castello é um misto de cronologia e temática. Também revela o quanto é complicado tentar classificações. Ele próprio, ao caracterizar os romances tidos como não-regionalistas, não cai nessa armadilha, mas fala de uma tentativa de fuga à paisagem nordestina. E observa que só *Eurídice* é que configuraria, de fato, essa fuga, ou seja, não seria estritamente regionalista. Enquanto as outras obras estariam todas carregadas de valores da região.

Afinal, o que seria regionalista e o que não seria, na obra de José Lins do Rego?

---

[17] PEREGRINO JÚNIOR — *José Lins do Rego. Romance.* Rio de Janeiro, Liv. Agir Editora (Col. Nossos Clássicos), 1966.

Costa Lima, ao iniciar seu estudo, na obra *a literatura no Brasil,* organizada por Afrânio Coutinho, simplifica: "Ao romance regional nordestino pertencem seis romances do Ciclo da Cana-de-Açúcar, acrescentando-se os de matéria sertaneja, *Pedra Bonita* e *Cangaceiros.*"

E por que regionalista? Vale dizer, o que caracteriza o regionalismo nestas narrativas? Um valor geográfico, estético?

No sentido que o termo tem no século XIX, regionalista seria a obra que do ponto de vista geográfico estivesse ligada a uma unidade regional. Seria o caso da grande maioria das narrativas de José Lins. Mas, se tomarmos como contraponto a concepção de regionalismo que tinham os modernistas, vemos que o termo tem um tratamento valorativo, identificado como gênero menor, contrário do universalismo. Seria sinônimo de caipira, mesquinho, tabaréu, mal realizado esteticamente. Daí terem os modernistas de modo geral se posicionado contra ele. E os defensores do regionalismo, por conseqüência, se indisporem com os modernistas. Seguramente não caberia aplicar-se essa concepção de regionalismo à obra de José Lins.

No citado estudo, Costa Lima avança: "O critério regionalista é útil em um plano elementar, em que se verifique se há ou não uma contraface da obra na realidade externa, físico-social, extraliterária ou artística." O que equivale a não aceitar o juízo valorativo em sentido contrário: se é regionalista, neste sentido, a obra é boa. "Ao critério regionalista" — segue Costa Lima —, "pode-se associar um critério de valor, a ser estabelecido por cada obra em particular." Em conseqüência: não basta, em termos caricaturais, dizer que é boa a produção regionalista de José Lins do Rego e necessariamente má a que não é regionalista propriamente dita. O que é preciso é uma análise de cada obra, do ponto de vista da sua realização temática e estética.

Registre-se, ainda a propósito do estudo do crítico pernambucano, que Costa Lima não escapa ao preconceito. Ao caracterizar a visualização como paisagística, e os tipos como documentais na obra de José Lins, termina o seu estudo com uma afirmação que não deixa de ser um preconceito contra o regionalismo. Cito: "Por isso, malgrado certas qualidades suas, José Lins do Rego terminou, de fato, um autor regionalista."

Assim é que, podemos afirmar, as classificações acabam por apontar a impossibilidade de fazer distinções precisas dentro do conjunto da obra de José Lins. E elas deixam claro ainda que é frágil a divisão entre obras regionalistas e obras não-regionalistas.

No Nordeste que José Lins do Rego vivenciou é que ele vai buscar a substância fundamental de sua obra. Não só o que dizer, mas também o como dizer. É o próprio autor que testemunha. Ao responder sobre possíveis influências em sua obra, diz ele: "... quando imagino os meus romances, tomo sempre como roteiro o modo de orientação, o dizer as coisas como elas surgem na memória, com o jeito e as maneiras simples dos cegos poetas."[18]

Apesar de todas as classificações, é profunda a marca do regional no todo da obra, assim como também nela existe a marca forte de um estilo pessoal, de espontaneidade, de apego ao mundo descrito. Assim, mesmo as narrativas ditas não-regionalistas estão marcadas por este foco fundamental. E é ele o responsável pelos melhores momentos da obra como um todo. Não vale trabalhar com hipóteses e dizer que José Lins não deveria ter "fugido" do Nordeste. Se se pode dizer que sair do Nordeste, como ambientação, não lhe foi de todo proveitoso, não é possível, porém, aceitar o critério "regionalista" como juízo de valor, seja negativo ou positivo. Vale dizer que a base regionalista foi fundamental para o sucesso de grande parte da obra de José Lins, que deve ser lida e analisada, enquanto tal, narrativa por narrativa, fruída a partir de um crivo estético-ideológico.

Por último, é preciso assinalar o movimento crescente na obra de José Lins do Rego. É a vitória do escritor sobre o homem. Da observação sobre a memória. Do nós sobre o eu. Dos personagens sobre o autor. À medida que os personagens do mundo que ele recria vão adquirindo vez, eles passam a dominar o mundo narrado, fazendo avançar a narrativa, levando o escritor do memorialismo, filtrado pelo eu, ao grande painel de uma ordem social marcada por contradições, tendendo inexoravelmente a desaparecer.

É o sentido das palavras de Antônio Cândido:

"Enquanto certos escritores se tornam grandes engolfando na subjetividade, José Lins do Rego se realizou integralmente à medida que dela se libertou, destacando uma visão objetiva do mundo dentre as penumbras do tateio autobiográfico. Por isso, seria o caso de

[18] REGO, José Lins do — *Poesia e vida*, ed. cit., p. 54-55

arriscar paradoxo e dizer que apenas aparentemente a memória constitui o elemento fundamental na sua arte, pois ele cresceu à medida em que se foi libertando dela.''[19]

[19] CÂNDIDO, Antônio — *O observador literário*. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura/Comissão de Literatura, 1959, p. 34

João Pessoa, Fundação Espaço Cultural da Paraíba, 1987.

Terceira Parte

ABORDAGENS ESPECÍFICAS

Menino de engenho

João Ribeiro

Eis um romance que não podemos aconselhar a todos os leitores. É um livro de naturalismo feroz, que talvez repugne às almas tímidas e às leitoras da Bibliothèque Rose.

Feita essa restrição, ditada *cum grano salis*, devemos dizer que não é para nós a advertência. Achamos o livro admirável e digno do entusiasmo que vai despertar entre os leitores circunspectos sem antiquados preconceitos, um tanto deslocados do nosso tempo.

É a história exata e natural de uma criança, órfã de pai e mãe, e naturalmente malcriada, ou sem poderosos freios de repressão familiar. É possível mesmo admitir que o Menino do Engenho não tem muita culpa nessa autobiografia que faz do momento que nasceu até os doze anos de idade.

Nesse tempo viu muita coisa, aprendeu o bem e o mal, quais se lhe antolharam na vida e adquiriu talvez uma precocidade terrível acerca dos "assuntos proibidos", mas inevitáveis. A pintura é magistral e verdadeira. Quem quer que conheça os nossos costumes só por hipocrisia ou afetação pode negar o espetáculo das superstições, dos vícios degradantes e dos aspectos da vida rural, que se escondem na idade viril, mais tarde, ao sabor das conveniências sociais e domésticas.

O autor, porém, não guarda esses recônditos segredos nas páginas do livro. O seu destemido naturalismo apresenta-se-nos à luz do sol, qualquer que seja a inconveniência das verdades.

O menino, cuja história é narrada no livro, acaba viciado, avariado, aos seus doze anos, no momento de entrar para o colégio. Chega

ao internato com a experiência da rua terrível. Que será dele, ou dos outros rapazes, quando com eles entrar em convivência? Eis o que o romance não nos diz, porque é apenas a história da infância, antes de qualquer paixão juvenil. Pode ser que a autobiografia venha a ser continuada, mas a narrativa termina definitivamente no período infantil.

Ora, nesse breve lapso de tempo, assistimos a coisas surpreendentes, ao vício de "barranquear os animais", como se diz no Sul, e à libido de uma professora que acaricia com mais volúpia que ternura a criança de oito anos, a quem ensina a ler, e como se vê "otras cositas más", puro Freud.

Há cenas de profunda emoção da vida dos escravos, do "tronco" e dos castigos bárbaros de outro tempo ainda não muito distante.

A pintura da "enchente" do rio é uma das mais belas que temos lido, assim como a do "lobisomem", superstição vulgar em todo o Brasil. O romance passa-se na zona fronteiriça entre Pernambuco e Paraíba, como o acusam as paisagens e a vida dos engenhos de açúcar.

São muitos na região os bandidos, mas também há almas puras e angélicas, que o romance não esquece, para honra da espécie humana.

Do outro lado, há a mulata "Zefa Cajá", que perverte o menino, que aliás a buscava lubricamente, sob o impulso irrefreável do sexo.

Ora, bem examinadas as coisas, este livro pungente é de uma realidade profunda. Nada há que não seja o espelho do que se passa na sociedade rural e na das cidades do Norte e do Sul. E de todo o Brasil e um pouco de todo mundo. O seu realismo pode acaso desagradar a algumas pessoas que não amam a verdade senão colorida e engalanada em eufemismos convencionais. É a vida tal como ela é; por isso mesmo, empolga a atenção e a curiosidade do leitor.

O autor, bem se vê, é um homem novo, escritor desabusado, mas completo, e cheio de talento, conhecedor da sua arte.

O nosso colega Ribeiro Couto fez, ainda há pouco, um vocabulário pitoresco dos modismos e dizeres que ocorrem no último livro de Rachel de Queiroz, a romancista cearense. Poderia ele, com igual cuidado, anotar de modo interessante o vocabulário de *O Menino de engenho*, embora tivesse de adotar algumas limitações que impõe a ética jornalística. Seria uma contribuição de valor, como a outra, e talvez mais curiosa ainda.

Quanto a nós, achamos que esse livro é um dos tipos de "brasilidade" da nossa literatura. Nele não há preocupação do regionalismo, é a expressão viva da linguagem do Norte, alheia ao vernaculismo de artifício da literatura corrente.

É um livro de primeira ordem.

(*Jornal do Brasil*, 8-9-32)

De *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 8 set. 1932 (Repr. em *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 21/22 set. 1957; em RIBEIRO, João. *Crítica. Os modernos*. Rio de Janeiro, Min., 1952, p. 326-28; e em REGO, José Lins do. *Menino de engenho*. 6ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1956.

Origens e significado de *Menino de engenho*

José Aderaldo Castello

Há um grupo de romances de José Lins do Rego sobre uma mesma temática, numa mesma ambientação. Configuram um mundo cercado por determinados valores e tradições no universo complexo e heterogêneo do Nordeste brasileiro, surpreendido numa fase aguda de mudanças. Investiga-se, em última análise, o abalo de estruturas de uma sociedade rural aristocratizante, latifundiária e escravocrata. Esse mundo dentro desse universo complexo é o "Mundo" do *Menino de engenho,* matriz virgem que se expõe às mais diversas e extemporâneas experiências para a caracterização de uma realidade totalizadora e ao mesmo tempo de um destino individual. E uma coisa e outra divergirão em conflitos dramáticos ou tentarão harmonizar-se para a reconquista de si mesmas.

A geratriz do grupo de romances, conhecido por Ciclo da Cana-de-Açúcar, é o "menino de engenho", expressão de autêntico estado vivencial, condicionador de experiências posteriores, foco que ilumina a memória vigilante, atuante e estimuladora. Possibilita o aparecimento de obras interdependentes, às quais o próprio José Lins do Rego daria aquela designação geral de Ciclo da Cana-de-Açúcar. Compõem-no, além da obra-síntese *Fogo morto* (1943), os romances *Menino de engenho* (1932), *Doidinho* (1933), *Bangüê* (1934), *O Moleque Ricardo* (1935), *Usina* (1936) em cujo prefácio o romancista-memorialista nos esclarece a origem e o significado desse conjunto:

"Com Usina *termina a série de romances que chamei um tanto enfaticamente de Ciclo da Cana-de-Açúcar.**

"A história desses livros é bem simples — comecei querendo apenas escrever umas memórias que fossem as de todos os meninos criados nas casas-grandes dos engenhos nordestinos. Seria apenas um pedaço da vida o que eu queria contar. Sucede, porém, que um romancista é muitas vezes o instrumento apenas de forças que se acham escondidas no seu interior.

"Veio, após o Menino de engenho, Doidinho, *em seguida* Banguê. *Carlos de Melo havia crescido, sofrido e fracassado. Mas o mundo do Santa Rosa não era só Carlos de Melo. Ao lado dos meninos de engenho havia os que nem o nome de menino podiam usar, os chamados "moleques da bagaceira", os Ricardos. Ricardo foi viver por fora do Santa Rosa a sua história que é tão triste quanto a do seu companheiro Carlinhos. Foi ele do Recife a Fernando de Noronha. Muita gente achou-o parecido com Carlos de Melo. Pode ser que se pareçam. Viveram tão juntos um do outro, foram tão íntimos na infância, tão pegados (muitos Carlos beberam do mesmo leite materno dos Ricardos) que não seria de espantar que Ricardo e Carlinhos se assemelhassem. Pelo contrário.*

"Depois do Moleque Ricardo *veio* Usina, *a história do Santa Rosa arrancado de suas bases, espatifado, com máquinas de fábricas com ferramentas enormes, com moendas gigantes devorando a cana madura que as suas terras fizeram acamar pelas várzeas. Carlos de Melo, Ricardo e Santa Rosa se acabam, têm o mesmo destino, estão tão intimamente ligados que a vida de um tem muito da vida do outro. Uma grande melancolia os envolve de sombras. Carlinhos foge, Ricardo morre pelos seus, e o Santa Rosa perde até o nome, se escraviza." (1ª ed., pp. 7-8).*

As palavras do romancista confirmam, evidentemente, a idéia da matriz geradora, alimentada pela memória envolvente, até a libertação que possibilitará a grande síntese de *Fogo morto,* onde vivos e mortos passam de fato para o mundo da ficção, próprio e autônomo, mas ao mesmo tempo sobreposto e diluído no universo complexo e heterogêneo do Nordeste. A visão, antevisão e finalmente a

* Mais tarde, a partir de 1943, nas reedições dos romances do "Ciclo", o Autor aboliu a designação — N. da E.

revisão-síntese para a concepção dolorosa de um mundo que da memória se transfere para a ficção culmina assim com *Fogo morto.* Contudo, o aprisionamento à memória, marcada pela nostalgia de um universo conhecido já no seu estertor, gerando aquele jogo visão-antevisão-revisão, será sempre de tal forma uma presença no universo particular do memorialista-romancista que ele se verá arrastado, bem mais tarde, à matriz originária. É dessa maneira que tentará também recomposições fragmentadas em muitas de suas crônicas para finalmente reeclodir, sob a violência pungente das antecipações do "menino perdido, menino de engenho", em *Meus verdes anos* (1956), em que não seria mais possível a ficção disfarçar a memória. A compreensão, portanto, de qualquer das obras do Ciclo da Cana-de-Açúcar, quer pelo seu aspecto de reelaboração da memória, com o seu poder de presença dominante, quer em termos de criação ficcional, depende intimamente do conjunto, mas a partir da aceitação daquela idéia da matriz geradora, fecundando um fruto que se multiplicará. Talvez só esse fruto deva ser isolado para investigarmos os sulcos profundos de cortes verticais, desnudando sementes. E quem os espia e os investiga é o próprio memorialista, nessa idéia que formamos do seu primeiro romance — *Menino de engenho,* contudo inseparável de *Meus verdes anos.*

Teria sido essa obra geratriz, *Menino de engenho,* determinada somente pela exigência da memória ou teria tido algum estímulo literário no sentido de acentuar contrastes de perspectivas da experiência de uma mesma idade? Como é sabido, a resposta é afirmativa, tanto para um caso quanto para o outro: está no próprio texto da obra, coincidentemente no princípio, no meio e no fim. Lemos, ao chegarmos aos últimos parágrafos do último capítulo de *Menino de engenho:*

..."Quando saí de casa o velho José Paulino me disse:

"Não vá perder o seu tempo. Estude, que não se arrepende.

"Eu não sabia nada. Levava para o colégio um corpo sacudido pelas paixões de homem feito e uma alma mais velha do que o meu corpo. Aquele Sérgio, de Raul Pompéia, entrava no internato de cabelos grandes e com uma alma de anjo cheirando a virgindade. Eu não: era sabendo de tudo, era adiantado nos anos, que ia atravessar as portas do meu colégio.

"Menino perdido, menino de engenho."

Retornemos, agora, ao início do capítulo 4º:

"Três dias depois da tragédia levaram-me para o engenho do meu avô materno. Eu ia ficar ali morando com ele. Um mundo novo se abria para mim." —

— e seremos imediatamente reconduzidos ao vislumbramento do mundo de Sérgio, d'*O Ateneu,* nas primeiras palavras deste romance:

"Vais encontrar o mundo, disse-me meu pai, à porta do Ateneu. Coragem para a luta.

"Bastante experimentei depois a verdade desse aviso, que me despia num gesto das ilusões de criança educada exoticamente na estufa de carinho que é o regime do amor doméstico, diferente do que se encontra fora, tão diferente que parece o poema dos cuidados maternos um artifício rude do primeiro ensinamento, têmpera brusca da vitalidade na influência de um novo clima rigoroso."

Mas voltemos àquele final de *Menino de engenho* e surpreenderemos então o primeiro contraste de perspectivas projetadas e de antecedentes, como trabalho intenso da memória que reconduz o adulto para o reconhecimento e conseqüente esclarecimento das raízes de uma conduta individual no seu processo de integração num mundo sem defesa. A confrontação dos dois romances iria longe, exigiria mesmo a análise estrutural paralela das duas obras, enquanto aqui se faz como uma imposição que põe em relevo o processo do reconhecimento da criança pelo adulto. A propósito, já observamos certa vez, comentando não *Menino de engenho* mas *Bangüê,* que também se aproxima d'*O Ateneu,* que no romance de Raul Pompéia avulta a atitude que corresponde à exigência interior de libertação de uma amargura avassaladora, intensificada e marcada pela caricatura, pelo sarcasmo e mesmo impiedade. Ao contrário, em José Lins do Rego, o romance que escreve se impregna de ternura e intensa humanidade, realmente dominado pela nostalgia do ambiente do engenho sob a decadência do poderio da civilização açucareira. Nessas condições talvez não sentisse a necessidade imperiosa da auto-análise friamente projetada, como no caso de Raul Pompéia, e, ainda mais, escrevesse seus romances sem revolta contra uma fase de sua formação. Contudo, necessário é reconhecer que, em alguns momentos, o autor sente na infância e na adolescência aqueles mesmos impulsos para as ações frias,

impassíveis e calculadas, contaminadas por elementos impiedosos e corruptores, já denunciadas por Raul Pompéia como uma antecipação do adulto. Por outro lado, ou em compensação, o leitor percebe que realmente a preocupação fundamental de José Lins do Rego é a de procurar sentir e compreender tanto a grandeza quanto a miséria da natureza humana, nos limites de um mundo do qual não deseja se desprender. Daí, repito, os sulcos para buscar as sementes, cortes verticais de cima para baixo. E seria a partir da sugestão dessa imagem que propuséramos o desenvolvimento da análise estrutural da obra. Mas, dado que no momento pensamos apenas na interpretação geral, vejamos ainda, complementando a sugestão, um enunciado enumerativo dos fatos e experiências selecionadas pelo memorialista para a configuração do mundo do "menino de engenho" sob a perspectiva do adulto, naturalmente sempre pressuposta.

Compõe-se o romance — *Menino de engenho* — de quarenta capítulos curtos, figurando ao mesmo tempo quarenta quadros distintos, alguns deles ampliando o tema básico de outro ou de outros, todos eles de grande riqueza plástica e dinâmica, ativada pelos instintos e pelos sentidos aguçados até ao desenfreamento. Do capítulo 1 ao 3, como pórtico empanado por um véu trágico, marcando a passagem da criança de um mundo ainda não apreendido para outro a ser apreendido, fixam-se as últimas e marcantes reminiscências dessa primeira infância, no testemunho dos seus quatro anos de idade: seu pai, num acesso de loucura, assassinando sua mãe, terna e boníssima; ele, o filho menino, vendo o pai assassino arrastado para o hospício e ouvindo os comentários sussurrados, naturalmente sob a perplexidade da compreensão impossível. No capítulo 4, seu tio, o "tio Juca", conduzindo-o, sobrinho órfão de quatro anos, para o engenho do avô. Esse quadro, de entrada no segundo mundo do menino, início de uma segunda infância, que se prolonga até a puberdade, marcada por antecipações que o memorialista mais de uma vez condena, tenta apagar as impressões inconscientes do grande impacto do que determinaria a sua transferência do aconchego materno para substitutivo estranho. Há em detalhe muita riqueza de perspectivas, marcantes em rápidos flagrantes: a viagem de trem, a chegada ao engenho, o tio Juca, a tia Maria, o avô, Cel. José Paulino, os primos, a prima Lili, os moleques, o Moleque Ricardo, o banho de rio, o leite mungido. Daí por diante, os quadros se sucedem, havendo casos em que elementos de uns e de outros compõem novo quadro superposto, o que resulta num recurso de unificação de galeria. Mas retome-

mos a enumeração: a primeira visita ao engenho; os meninos e os banhos ruidosos, proibidos, as brincadeiras e traquinagens; o retrato da tia Sinhazinha, brutal, arbitrária; a evocação terna da priminha Lili; a presença do cangaço no famigerado Antônio Silvino; a visita aos engenhos vizinhos; o primeiro castigo da tia Sinhazinha e a revolta contida do órfão; a enchente; a escola, a professora, as primeiras letras; as "lições" de sexo. No capítulo 16, o Cel. José Paulino e a sua propriedade, admiráveis como grandezas interdependentes, o que se amplia notadamente nos capítulos 18, 23, 26, 28 e 33, para a dimensão maior do patriarca, senhor do engenho que se confronta com senhores de engenho, no momento agudo de um poderio irremediavelmente ameaçado. E prossegue: o quadro religioso; as superstições; as crendices; o folclore, a literatura oral, seus transmissores no protótipo que é uma gravura do nosso universo infantil — a Velha Totônia; os remanescentes da senzala; o passarinho e o alçapão; mestras de ofícios — notícia ambulante dos engenhos; a briga e o assassinato; o carneiro e seu cavaleiro; a doença e a medicina caseira; os incêndios de partido de cana e o heroísmo do homem na luta contra os elementos de uma natureza em convulsão: os serões, a mesa de refeição, a cozinha; o casamento da tia Maria e a segunda orfandade; a lubricidade; os preparativos para o colégio e a transferência para esse novo mundo, que, ao contrário da primeira transposição, será envolvido pelas sombras das gameleiras, cheiros, sons e imagens do mundo inesquecível do "menino de engenho".

Assim, quando chegamos a totalizar a visualização desse mundo, passo a passo com a reelaboração do Autor cujo maior instrumento auxiliar da memória foram os recursos da comunicação oral, recebendo nós, ao mesmo tempo, a impregnação de todos os sentidos, nos surpreendemos, à semelhança do memorialista, como um contemplador nostálgico de tudo que se fez redivivo. E, fundidos, em conjunto denso, num todo uno, avultam o dinamismo e o sensualismo dos quadros isolados ou isoláveis dando ênfase ao estado nostálgico, melancólico, irmanado com o retraimento da evocação. Tudo isso, ao mesmo tempo, se impõe em consonância com uma rotina marcada pelo absorvente poderio latifundiário, mais a luta pela sua preservação, a todo custo. Inspira-o o supremo ideal da posse da terra e de terras e mais terras, apoiada pela passividade do servilismo, pelo orgulho arrogante ou bondoso do patriarca, pelas superstições e até pelo encanto lírico das tradições populares, além de outro componente destacado, a sexualidade desregrada.

Por seu lado, a investigação do destino individual de Carlinhos acentuará a unidade desse mundo que se fará dele mesmo, porque é nele que o menino de engenho tem suas raízes e é nele que é reposto pela memória para de alguma maneira se reintegrar com o adulto, enquanto nos oferece, desse modo, seu próprio ângulo de visão. Torna-se fundamental, nesse sentido, três referências objetivas surpreendidas no princípio, no meio e no fim do texto. A primeira: "Eu tinha uns quatro anos no dia em que minha mãe morreu", que é a primeira frase do livro, delimitando, como já vimos, duas fases da infância em ambientes distintos, como paisagem física e humana. A segunda, no capítulo 25, quase todo de auto-análise da tristeza do menino solitário, dado à cata de passarinhos: "Pensava então naquilo que junto da gente eu não podia pensar. Já estava no engenho há mais de quatro anos. Mudara muito desde que viera do Recife." (p. 120) — que se reforça com o início do capítulo 34, o da paixão pela prima Maria Clara:

"A minha primeira paixão tinha sido pela Judith, que me ensinava as letras no seu colo. O meu coração de oito anos agora se arrebatava com mais violência." (p. 168).

A terceira, no capítulo 37:

"Todos me diziam que eu era um atrasado. Com doze anos sem saber nada." (p. 203).

— reforçada no capítulo 39:

"Tinha uns doze anos"...

Ora, essa delimitação cronológica é do maior interesse não só psicológico, para a análise da evolução da criança, como sobretudo, para a análise estrutural da obra quanto ao ângulo de visão do memorialista. Ainda mais, para explicar o desdobramento de uma experiência básica nas obras posteriores até a sua cristalização ficcional em *Fogo morto*, confirmando as observações que fizemos inicialmente. Quem seria então o grande personagem? O "menino de engenho" em seu estado de pureza, mas sob processo de múltiplas contaminações, ou o adulto memorialista lutando dolorosamente através do "menino" redivivo pela retroversão ao mundo inatingido, nessas condi-

ções em permanente processo de recuperação? Ou o complexo ecológico e humano desse mundo de onde ele extrairia os grandes símbolos de *Fogo morto?* — Lula de Holanda, José Passarinho, Antônio Silvino, Vitorino Carneiro da Cunha, Mestre José Amaro, José Paulino, destacadamente o grande complexo-síntese que se compõe de Lula de Holanda, José Passarinho, José Amaro e Vitorino Carneiro da Cunha? Certamente todas as respostas serão validamente positivas, desde que se leve sempre em conta o conjunto de obras do Ciclo da Cana-de-Açúcar. Do ponto de vista específico de *Menino de engenho,* o que nos impressiona acima de tudo é o adulto de mão dada com a criança, para a composição das legendas do seu *flash back,* até ao esclarecimento do mundo em que o próprio menino, perplexo, se faz a raiz da tentativa de recondução do adulto. E é no encontro do adulto memorialista com o menino redivivo que se fecha o ciclo da composição do "mundo de engenho".

São Paulo, novembro de 1971.

De REGO, José Lins do. *Menino de engenho.* 17ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1972.

Menino de engenho: 40 anos

Rachel de Queiroz

Parece incrível, mas já faz mesmo quarenta anos. Esse negócio de tempo é engraçado: a gente sabe, mas não sente que ele passou. Dizem que são assim os grandes amputados: estão vendo a perna cortada, mas ainda sentem na ponta dos nervos a presença do membro que se foi — uma cãibra na sola do pé, uma coceira no calcanhar...

De qualquer forma, os quarenta anos se foram mesmo; nós dois, estreando com os nossos romancinhos — eu dando que falar principalmente porque era uma garota, Zé Lins não, começou logo chutando em gol — o livro era um marco, uma voz nova e clara a dar o seu recado como ainda não se dera, — e ao mesmo tempo fazendo obra de arte e da melhor.

Voz nova, voz clara. Isso mesmo. Colhiam-se os primeiros frutos do grande motim de 1922. Passara o período agudo da contestação literária, já ninguém pensava em barricadas, conquistara-se o direito à liberdade. O falar brasileiro punha-se no papel em preto e branco com naturalidade e desenvoltura, não tinha mais que brigar por isso. Os catadores de pronomes haviam perdido a autoridade, mas também já não era preciso fazer trampolinagens com a língua só para escandalizar os quadros e para se mostrar independência. Sim, os grandes beneficiários da luta travada e afinal vencida pelos heróis da Semana de Arte Moderna éramos nós, os da chamada "geração de 30".

Menino de engenho destacava-se especialmente importante naquela safra de 31/32 porque não era, como os livros de alguns de nós,

obra primeira de menino precoce, marcada pelas falhas da estréia juvenil. Nós estreávamos como escudeiros atrevidos, mas José Lins do Rego já vinha armado cavaleiro de botas, esporas, espada e penacho. José Lins, na casa dos trinta, começava como romancista, mas era nome feito nas rodas intelectuais do Recife e até do Rio, autor de artigos, ensaios e estudos de crítica; já tinha bem afiada a sua ferramenta e completara a sua formação literária; e, com *Menino de engenho,* o romancista José Lins do Rego praticamente nos mostrava a sua face definitiva.

Curiosamente, entretanto, obra primeira daquele contador exuberante, *Menino de engenho* é livrinho magro, desses grandes pequenos livros que não ficam de pé na estante, como se o paraibano ainda tivesse cerimônia de abrir largamente a represa de memórias e invenções. *Doidinho,* que se seguiu a ele, era também delgado; depois é que rebentariam as catadupas, como se o romancista, sentindo-se já em terra conhecida, não mais sofreasse a imaginação nem a língua e se derramasse à vontade naquela sua delícia de contar. Delícia para nós e para ele, porque o contar histórias era como uma imposição da sua natureza. Acho que, se as não contasse, morreria sufocado.

Homem de muitas leituras, José Lins do Rego, romancista, teve a sabedoria de não consentir que essas leituras, as sabenças de bom literato, transparecessem na sua obra, deixando-o parecer simplesmente um espontâneo; quase o que, em pintura, se chama de *ingênu.* Entendia bem que a espontaneidade era o seu principal encanto, a sua força maior. Tanto que, se, obedecendo às injunções da época, consentiu que se seriassem os seus primeiros romances num "ciclo", segundo a moda, como se o orientasse um prévio traçado sociológico, queria simplesmente fazer romances, desabafar o seu vulcão de memórias, de criações, de personagens e vivências. Coindidia que essas memórias, personagens e vivências eram as da sua meninice e mocidade, passadas na zona da cana-de-açúcar; e daí nasceu a idéia do Ciclo da Cana-de-Açúcar, que praticamente lhe foi imposta* pelos críticos. E ele se submeteu à aparente rotulagem, lisonjeado como fica todo artista criador quando atribuem um sistema, uma ideologia diretora, ao que ele sabe muito bem que é fruto nascido dentro dele, e não por ele fabricado. Assim como a mãe que pariu uma criança

* De fato foi sugerido a José Lins o apelido de "ciclo...", e ele adotou-o por algum tempo. A arguta Rachel viu bem: aboliu-o José Lins em todas as reedições dos romances a partir de 1943 — e já na 2ª edição de *Bangüê.* — N. da E.

linda e sorri satisfeita ao ver lhe atribuírem intenções e méritos no que foi meramente obra da natureza. Se houve artista pouco engajado — aliás, se houve homem pouco engajado politicamente — esse terá sido José Lins do Rego. Como Guimarães Rosa, as suas histórias por contar (e talvez a premonição da partida prematura) o absorviam totalmente; embora, diferente de Rosa, tivesse Zé Lins uma grande ânsia de conviver, de participar, de travar contatos com o seu semelhante, mas de maneira lúcida, juvenil e gratuita. Rosa sendo um homem de gabinete, Zé Lins um homem da rua; mas para ambos era a política uma imposição tediosa, a que eles davam o menos que podiam. Como homens do seu tempo, escolheram o que lhes pareceu o melhor caminho — aquele onde estavam os seus amigos e os grandes homens da sua época —, e pronto. Aí foram tratar de escrever, que era o que importava.

Lembro-me de certo desapontamento entre os leitores mais "engajados" de Zé Lins quando ele, desenvoltamente abandonando o seu famoso "ciclo", atirou-se por novos caminhos no romance. Na realidade, o romancista sentia que conseguira verdadeira libertação e entregava-se com delícias à alegria de largar os trilhos e tratar do que bem quisesse, sem preocupações antecipadas. Devertiu-se então em procurar cenários para ele inéditos — Minas, Rio, até a Suécia — em *Pureza, Eurídice, Riacho Doce.* Afinal, senhor pleno da sua nova liberdade, voltou ao Nordeste, sem complexos, e foi então que nos deu os seus livros mais importantes: *Pedra Bonita, Cangaceiros* e aquele que é a sua obra-prima, o livro que, sozinho, daria para imortalizar qualquer autor: *Fogo morto.*

*

Falando assim na obra de José Lins do Rego, devo fazer aqui uma confissão: a todo momento em que me procuro limitar à contemplação dessa obra literária — tão importante, bem o sei — sinto que o ser humano que ele foi explode de dentro dos livros e pede passagem e impõe sua presença. Aquela sua rica personalidade sobrevive à ausência e nos diz com arruído: "Com o Zé do Rego ninguém pode!"; diz que a obra literária era apenas um aspecto seu, uma das suas faces. Como já escrevi, por ocasião da data que marcaria o seu septuagésimo aniversário:

"Com Zé Lins, nesses seus frustrados sententa anos, o amigo inesquecível deixa em segundo plano, no coração de todos que lhe

queriam bem, a imagem do imenso escritor que ele foi. E aliás é justo que isso aconteça, que ele dure o maior tempo possível no carinho dos amigos. Porque essa parte sua, a capacidade que ele tinha de dar ternura e de se fazer amar, essa fatalmente terá que ser esquecida quando o último de nós for embora.

"E ENTÃO O GRANDE ESCRITOR FICARÁ SOZINHO PARA O CULTO LITERÁRIO, PELOS ANOS DOS ANOS, ENQUANTO EXISTIR LITERATURA BRASILEIRA."

Rio, janeiro de 1972.

De REGO, José Lins do. *Menino de engenho.* 17ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1972.

Introdução a *Doidinho*

Rolando Morel Pinto

Ao mesmo tempo em que escreve os seus principais romances, aqueles que integram o hoje famoso "Ciclo da Cana-de-Açúcar", José Lins do Rego diversifica sua atividade intelectual, publicando obras de conteúdo vário, que reunia ligeiras crônicas de delicioso sabor impressionista, fixação de flagrantes de viagem, capítulos de memórias, notas de crítica literária, aproveitando a oportunidade para, em muitas dessas páginas, complementar a sua visão da vida, esclarecer a verdadeira posição do escritor, num generoso subsídio à tarefa analítica e judicativa da Crítica, como muito bem assinalou José Aderaldo Castello, quando disse: "Tomadas, então, aquelas páginas esparsas, como aqui o fazemos, impõem-se pelo seu valor autobiográfico, ao mesmo tempo que se apresentam como dados fundamentais, para futuramente considerarmos a criação do ficcionista, do ponto de vista da memória." (*José Lins do Rego: modernismos e regionalismo*,. S. Paulo, Edart, 1961. p. 74).

Extrovertido por natureza e senhor de admirável facilidade de exposição, Lins do Rego sempre volta aos temas prediletos, àqueles inspirados no mundo da infância e adolescência, "homens, seres e coisas" que o acompanharam nos primeiros passos da vida, marcaram sua personalidade e se constituíram, afinal, no inesgotável repositório da matéria-prima das fluentes estórias dos engenhos. Em *Gordos e magros* (1943), *Conferências no Prata* (1946), *Poesia e vida* (1946), *Homens, seres e coisas* (1952), *Bota de sete léguas* (1952), *O vulcão*

e a fonte (1958), entre crônicas variadas e impressões colhidas nas andanças por longínquas e diferentes terras, não esquece o recanto querido do Nordeste, e a ele dedicou sempre grande parte de atenção, num recordar contínuo dos mínimos incidentes fixados na memória, permitindo-nos concluir que mesmo os largos campos da ficção foram insuficientes para conter toda a riqueza imensa de ternura que o grande melancólico guardava do seu passado, nos domínios do Engenho Corredor.

Essa perfeita identificação com o regional explica a autenticidade de seus romances e o entusiasmo com que apreciava a projeção do Nordeste no cenário artístico nacional, de forma que, se a visão da realidade histórica não sofre distorções falsas, pelo menos se impregna da visível simpatia do escritor, mais um admirador incondicional que mero comentador crítico, como se vê na *Presença do Nordeste na literatura* (Rio, M.E.C. — Serviço de Documentação — 1957).

São, porém, muitos dos juízos expendidos neste ensaio que nos confirmam a consciência de participação dos escritores nordestinos no Modernismo, empolgados todos eles na renovação artística brasileira, coerentes com muitos ideais novos já difundidos no Sul, e orientados também pelos conhecimentos sociológicos atualizados que Gilberto Freyre trouxera de áreas mais civilizadas.

Com seu talento inato de contador de estórias, José Lins do Rego deu sua primeira contribuição ao movimento escrevendo *Menino de engenho* (1932), obra que encantou e confundiu, pois, se a narrativa "deslizava como um rio manso", para usar comparação dileta do romancista, não se enquadrava nos lindes estreitos de qualquer gênero literário. Tinha sempre um pouco de mais, ou de menos, para a conformação absoluta. A crítica inteligente superou as questões puramente teóricas e incorporou a obra ao patrimônio de nossa melhor ficção.

Posteriormente, muitos dados novos vieram esclarecer a gênese da narrativa, como as páginas de evocação do romancista, principalmente aquelas de *Meus verdes anos* (1956), as interpretações críticas, arroladas hoje em extensa e valiosa bibliografia, e também os demais romances do "Ciclo", que brotaram espontâneos e viçosos da pena fértil do escritor, como crescem exuberantes os partidos de cana nas terras gordas do massapê. Realmente, é íntima a comunhão da obra com a terra, pois, assim como os nove engenhos da família saíram da competente administração do "Corredor", os romances do "Ciclo" evoluíram das experiências indeléveis dos meninos de engenho nos

seus feudos, ordenadas às vezes ao sabor de puras evocações, ou reelaboradas pela imaginação brilhante do escritor que, sem esquecer nunca os compromissos rigorosamente estéticos da Literatura, documentou artisticamente um dos capítulos mais importantes da nossa história cultural e econômica.

Faz parte já do consenso crítico mais autorizado a afirmação de que a obra de Lins do Rego, a princípio tão identificada com a experiência pessoal do autor, foi-se aos poucos libertando, rumo aos reinos da ficção pura, onde prevalece, antes de tudo, a imaginação criadora. Nesses termos, *Fogo morto* (1943), sem dúvida sua obra-prima, é o ponto de chegada da magnífica trajetória que se inicia com *Menino de engenho*. Em *Bangüê* (1934), talvez o elo decisivo dessa cadeia evolutiva, o protagonista descobre que as veleidades que sempre alimentara de escrever a biografia do avô, pondo em destaque o aparato imponente das nobrezas antigas, à educação tradicional da família, os hábitos e costumes de velha fidalguia, eram decididamente incompatíveis com a realidade nua e crua.

O conflito íntimo do personagem, jovem bacharel, simbolizava com eloqüência a transição por que passavam na vida real as mentalidades intelectuais, nas primeiras décadas do século. Continuavam ainda embaladas por sonhos fantasistas, sem correspondências concretas, mas pressentiam a absoluta necessidade de encarar a realidade, tivesse ela embora todas as aparências negativas. Os modelos de fora, sugeridos pela literatura de importação, apenas podiam ser arremedados por nós. É o que percebem os jovens escritores, despertados ainda pelo convívio do companheiro mais experiente que aprendera lá fora a respeitar as tradições da terra, para extrair delas as sugestões boas e corrigir as más. Enfim, era a descoberta da autenticidade, tão sinceramente festejada por Lins do Rego na apreciação dos contemporâneos.

É a principal característica dos romances do "Ciclo", especialmente o primeiro: o relato fiel da vida da bagaceira, com os retratos sem retoques deformadores, do seu complexo social, desde o Senhor de engenho aos anônimos moleques do pastoreador. É verdade que a figura do Coronel José Paulino já avulta nesse romance, desenhada com traços nobres pelo respeitoso carinho e admiração do narrador. Mas não é esse personagem que fica no primeiro plano; nem tampouco é o menino, que praticamente não atua. Seu papel quase sempre se resume a simples espectador dos acontecimentos selecionados para darem a configuração total do engenho. Este, sim, assume a posição

de protagonista. E quando dizemos *engenho*, não se limita a expressão à casa-grande e à *fábrica*, mas compreende o verdadeiro microcosmo da concepção do narrador, envolvendo terras e águas, seres humanos, animais e coisas. A simples verificação da estrutura de *Menino de engenho*, onde cada capítulo encerra um episódio definidor, ou uma experiência condicionada ao ambiente, permite-nos constatar que o restabelecimento do mundo do Santa Rosa usurpou o objetivo central do narrador.

A matéria de *Menino de engenho* decorre da experiência vivida pelo escritor na sua infância e se constituirá numa espécie de núcleo gerador de inspirações para as demais obras. De fato, um dos processos mais constantes da criação literária de Lins do Rego é o da ampliação, na forma de círculos concêntricos, das impressões fortes das suas primeiras experiências, retidas por um milagre de memória, estilizadas pelo fecundo talento romancístico. Dando-nos um colorido painel da sua ambiência infantil, nele assinalou os pontos fundamentais que seriam ampliados nas obras subseqüentes, como modelos de aferição continuamente evocados, na trajetória da formação da personalidade do seu personagem, Carlos de Melo, ou como documentos das dores e alegrias do seu "bom povo", válidos nas linhas gerais para toda a humanidade.

As palavras finais de *Menino de engenho* anunciam a ida de Carlinhos para o Colégio dos padres. Este pormenor leva-nos a acreditar que, embora estivesse nas cogitações do escritor continuar explorando o rico filão das suas memórias, não existia ainda um esboço concreto de *Doidinho* (1933). Este romance abre com a entrada de Carlinhos no "Instituto Nossa Senhora do Carmo", de Itabaiana, dirigido pelo áspero Prof. Maciel, o mesmo estabelecimento em que José Lins do Rego fizera o seu curso primário. Esta pequena divergência de dados entre os dois romances, que talvez revele opção do escritor pela coerência experimental, logo se esquece pela perfeita continuidade do assunto. A compreensão integral da história de Doidinho exige a leitura prévia das peripécias do menino de engenho, tais são as remissões a personagens, episódios e acontecimentos da primeira narrativa, como aquelas feitas à velha Sinhazinha, logo no primeiro capítulo, ao casamento da tia Maria, ao namoro com a prima do Recife, Maria Clara, às doenças contraídas, etc. Apesar dessa interligação, *Doidinho* dá um grande passo para a ficção pura. O narrador não se restringe ao papel de mero espectador dos acontecimentos. Ele é o centro de todos eles, agindo ou condicionando a ação, inter-

ferindo direta e conscientemente no destino dos mesmos. Por outro lado, não se limita apenas a recordar. Raciocina e tira conclusões, arquiteta o mundo, segundo as novas aquisições de conhecimento. O estado de reflexão agora é a regra, não a exceção, como sucedia em *Menino de engenho*. Como viu Casais Monteiro, "é em *Doidinho* que Carlinhos começa a sua transição para Carlos de Melo; a criança precoce faz a sua aprendizagem das durezas da vida". (*O romance e seus problemas*, Lisboa, 1950, p. 146.)

Recordando essa aprendizagem, o narrador exemplifica neste romance aquela diferença entre as estórias da Velha Totônia e as do seu avô. As primeiras apelavam para a imaginação dos ouvintes e o arrebatavam para os páramos da fantasia, que seu espírito exigia se identificassem com elementos reais de sua experiência; já as do avô, ouvidas na tranqüilidade dos serões, tinham acentuado sabor de crônicas. Ora, em *Menino de engenho* encontra-se exatamente a fluência gostosa da crônica familiar, relembrada ao acaso das eventualidades da vida do engenho: trabalhos rotineiros, práticas agrícolas, a safra, o inverno, as cheias, o incêndio da lavoura, nascimentos, casamentos e mortes — com poucas diferenças das narrações e do estilo de *Meus verdes anos*, fato que justifica a indagação do crítico: "é uma nova versão de *Menino de engenho* ou são ambas duas obras distintas"? (J. A. Castello, *op. cit.*, p. 173.)

Doidinho, pelo contrário, já apresenta características inconfundíveis de romance. Os incidentes surgem por força da natureza psicológica dos personagens, enquanto se moldam o caráter e a individualidade do protagonista-narrador, à proporção que ele se distancia do modelo, que era seu criador.

Doidinho é romance de internato. Embora prevenidos pela advertência enérgica de Agrippino Grieco de que o desejo de filiá-lo a *O Ateneu* "seria crítica obtusa e desleal", não se pode olvidar o romance de Raul Pompéia, não somente pelas referências de Carlinhos, no final de *Menino de engenho*,* mas pelas coincidências de algumas cenas e semelhanças de personagens: assim, o nervosismo e o fracasso das primeiras argüições de ambos os protagonistas; a luta

* "Eu não sabia nada. Levava para o colégio um corpo sacudido pelas paixões de homem feito e uma alma mais velha do que o meu corpo. Aquele Sérgio, de Raul Pompéia, entrava no internato de cabelos grandes e com uma alma de anjo cheirando a virgindade. Eu não: era sabendo de tudo, era adiantado nos anos, que ia atravessar as portas do meu colégio. Menino perdido, menino de engenho."

corporal em que se envolvem com um colega mais forte; a crise de misticismo e a lembrança boa da priminha frágil e meiga, prematuramente morta. De outro lado, eram alunos de *Seu Maciel* o Aurélio, menino doentio que morre abandonado pelos pais: Clóvis, a criança ingênua, vítima da safadeza maldosa de um companheiro mais velho, e Elias, brutamontes que não se submete à disciplina da escola, e correspondem, *lato sensu* e respectivamente, ao Franco, menino achacado e esquecido do pai, e que também morre no colégio; ao Cândido, que se envolve em pequeno escândalo, e Américo, roceiro que o Ateneu não conseguiu domesticar. Não chegou a agredir Aristarco, mas fez pior: incendiou-lhe o estabelecimento.

São apenas rápidos pontos de contato, possíveis nas circunstâncias idênticas da ambiência de ambos os romances, pois em tudo mais eles se distanciam, a começar pela conformação psicológica dos protagonistas, como Carlos de Melo é o primeiro a reconhecer, e culminando com a diferença abismal dos estilos.

Se, como tudo indica, Lins do Rego ao escrever *Doidinho* tinha bem presente no seu espírito a história amargurada de Sérgio, não se pode negar, porém, que, sendo este romance, na realidade, a segunda parte de *Menino de engenho*, mantém rigorosa coerência com seus elementos fundamentais. E *Menino de engenho* é uma narrativa sem antecedentes na literatura brasileira. Essa coerência é a chave mestra para se compreender a evolução da personalidade de Carlos de Melo. Ele surge, na primeira narrativa, aos quatro anos de idade. Depois da tragédia dos pais, foi levado para a casa do avô, ficando aos cuidados solícitos de uma tia. Órfão, sem irmãos, procurou compensar as exigências de seu temperamento afetivo superestimando o amor dos parentes e se identificando totalmente com o engenho, pela integração total na sua vida. A iniciação foi no rio. "Daquele banho frio ainda hoje guardo uma lembrança à flor da pele. De fato que para mim, que me criara nos banhos de chuvisco, aquela piscina cercada de mata verde (refere-se ao "Poço das Pedras", recanto do Rio Paraíba), sombreada por uma vegetação ramalhuda, só poderia ser uma coisa do outro mundo", lembra do narrador, em *Menino de engenho*.

Segregado desse mundo, quando é levado para o colégio, pouco depois de sofrer outro rude golpe afetivo, o casamento da tia Maria, Carlinhos irá aos poucos e dolorosamente descobrindo a realidade de sua condição de menino sozinho, até então adormecida pelos folguedos constantes, as novidades inesperadas, o prestígio tão próximo do

avô e, principalmente, a atmosfera cordial do Santa Rosa, tudo contribuindo para uma visão paradisíaca da vida, raramente perturbada. Agora, a hostilidade do internato, os momentos de sofrimento e angústia levavam-no a constantes estados de reflexão, atormentado pela idéia fixa da solidão: "Era que nunca tivera um amigo, um, fora da minha família, a que fosse ligado como a um irmão. Filho único, esta palavra só existia para mim na boca dos outros."

Os parentes sempre evitaram contar-lhe toda a extensão do drama que vitimou os pais. Mesmo assim, a lembrança deles era constante. Glosando os mandamentos, nas lições de catecismo, diz a certa altura: "Pai e mãe não tinha para honrar, se bem que me lembrasse deles com angústia." Mais tarde, a divulgação pela maldosa indiscrição de um colega, dos segredos proibidos da história dos pais vem agravar esse complexo de abandono, confessado nas páginas sentidas do Capítulo XIV. Admirável é o modo como o narrador nos transmite as etapas de percepção das cruezas da vida. Diante daquela infelicidade que tão impudicamente se publicava, percebe a insignificância de aborrecimentos anteriores, embora de grande influência na formação da mentalidade infantil. "Comigo — ninguém nunca trocava palavras sobre estas coisas tristes. Nunca tiveram a coragem de bulir na ferida. Zé Augusto, sem querer, metera os dedos por dentro dessas chagas. Deixou-se sangrando. [...] Nem no primeiro dia de aula, quando apanhei, nem naquela surra da velha Sinhazinha, o pranto me chegou com tal desespero que me tapava a garganta."

No convívio com terceiros, fora das fronteiras das terra do avô (lembrava-lhe, com raiva, o velho Maciel: "Você não está na bagaceira do seu avô!"), ia percebendo, à custa de muitas decepções, a limitação da sua vontade. Eram novos dados de conhecimento para uma visão realista da existência. Expressivo é o caso da descoberta de um rival, no platônico namoro de classe, com a coleguinha Maria Luísa: "Depois me apareceu um concorrente. Era um externo o meu adversário. Na minha vida não havia sofrido ainda as deslealdades de uma concordância." Também digna de nota é a passagem em que narra o incidente na estação de Itabaiana, na hora da fuga para casa: "Passei na frente de um homem, que me disse aborrecido:

— Que pressa é esta?

Fiquei com medo. Era a primeira vez que uma pessoa estranha me repreendia." O narrador não esquece de assinalar o ineditismo das situações desagradáveis, marcando a sua aprendizagem. Basta aten-

tar para força expressiva das palavras *deslealdade*, do primeiro texto, e *medo*, do segundo.

Finalmente, quando regressa ao engenho, nas férias de junho, e encontra seu lugar ocupado, no afeto de tia Maria, Carlinhos sente que se romperam os últimos laços carinhosos que enganaram sua infância: "Mas tia Maria me perguntava umas coisas por perguntar, sem interesse por mim. Sem dúvida que agora seria toda para a sua filha. Tinha sido somente a minha mãe postiça. Abandonara-me pelo marido. Avalie então com a filha saída de suas entranhas. Aquela ternura pelo Carlinhos, aqueles cuidados, aqueles dengos, teriam sido mais exercícios que ela fizesse para a verdadeira maternidade." O crescimento, a idade iriam isolá-lo cada vez mais...

Se a insistência desses elementos explica o caráter melancólico e inseguro do personagem, outros revelarão conquistas positivas, descobertas mais felizes. O mundo se alarga; existe a solidariedade humana, mesmo entre os jovens "prisioneiros" de "seu" Maciel, pessoas boas e desinteressadas, como "seu" Coelho, e até se pode encontrar justificativa para a excessiva severidade do velho mestre, que se orgulhava do progresso dos seus ex-alunos. A narração espontânea de episódios interessantes, colorida das construções típicas da linguagem oral (um dos pontos altos do valor estético da obra), vai assim aprimorando o retrato de Carlinhos, "um retrato de mestre", na opinião de Casais Monteiro, que acrescenta: " [...] é das mais perfeitas expressões da criança na literatura moderna; da criança passando para adolescente, descobrindo os prazeres da leitura, da amizade, entrevendo o amor, saindo da anarquia e da irresponsabilidade infantil pela luta com os seus próprios defeitos e as irredutibilidades com o mundo." (*Op. cit.*, p. 147.)

Conquista das mais importantes é o desabrochar da consciência social. Quando no engenho, participando da vida com trabalhadores e moleques da bagaceira, não atinava para as grandes diferenças de classe: de um lado, a pobreza extrema dos homens do eito; do outro, o poder sem limites dos senhores de engenho. Serão os livros que o despertarão para mais esta realidade: "Havia disto no Santa Rosa: gente muito mais infeliz que o Focinho de Lebre do *Coração*, o mais pobre da aula, o que ia com o paletó melado de caliça do pai para a escola. Os livros começavam a me ensinar a ter pena dos pobres." Em outras ocasiões, também sentirá a diferença entre os princípios morais, estabelecidos teoricamente, para todos, e os privilégios intocáveis e consuetudinários dos senhores da várzea, inclusive os abusos

de toda ordem sobrepairando as verdades aprendidas no catecismo e ouvidas dos padres, nas práticas domingueiras.

Eram esses conflitos positivos, que se instalavam na sua alma adolescente, pois o obrigavam a constantes operações de aferição do comportamento dos homens, na busca necessária de sua própria filosofia de vida. Apesar de todas as dúvidas que lhe ocorrem, permanece fiel às duas maiores admirações de sua infância: o avô e o engenho. Não desbotam as tintas que deram ao Coronel José Paulino os atributos notórios de bondade, justiça, coragem, autoridade moral inatingível. As restrições do jornal da Paraíba não abalaram a convicção do neto, embora lhe tivessem causado dolorosa decepção. As injustiças sociais nas relações de trabalho de várzea eram, no Santa Rosa, bastante compensadas pelo caráter bondoso do senhor de engenho, no trato com os súditos; é assim que se atenua o estado crônico de pauperismo do povo humilde, nas recordações de um neto da casa-grande.

O engenho foi a grande compensação que o menino encontrou para a falta de carinho dos pais. A sua condição de neto do senhor supremo deu-lhe privilégios que fizeram-no esquecer todas as agruras. Já na primeira viagem para o Santa Rosa, a idéia que a mãe e as negras lhe incutiram no engenho era a mais alvissareira: "A minha mãe sempre me falava do engenho como de um recanto do céu. E uma negra que ela trouxera para criada contava tantas histórias de lá, das moagens, dos banhos de rio, das frutas e dos brinquedos, que me acostumei a imaginar o engenho como qualquer coisa de um conto de fadas, de um reino fabuloso." (*M. de e.*, cap. 4.) O tempo somente veio confirmar essas promessas de felicidade. É por isso que o menino encarou sempre o internato como um castigo, verdadeira prisão. Dezenas de vezes ocorre esta imagem através da narrativa, algumas poetizadas pela analogia com os pássaros cativos de gaiola, associação de idéias de duplo entendimento: a experiência pessoal, nas pacientes esperas de arapuca para os canários, e o símbolo da liberdade plena, aliada à inconsciência puramente instintiva: Carlinhos, na infância, fora como qualquer bichinho livre das paragens acolhedoras do Santa Rosa.

A estada no colégio e o despojamento paulatino das prerrogativas, agravadas pelas ameaças do severo professor, configuraram no seu espírito a frustração do "paraíso perdido", marcando sua psicologia pelo resto da vida. Todas as referências às coisas boas do passado vêm aliadas à angústia da perda irreparável; somente o Santa Rosa era um porto seguro. Veja-se como a ele se refere Carlinhos, na hora mais

do que esperada da partida para as férias: "Vi o seu Maciel na plataforma:

— Adeus, seu Carlos. Vá direitinho.

Não tivesse cuidado, que o seu escravo não iria errar o caminho da terra da promissão."

Nesse ponto, temos de identificá-lo com seu criador, pois José Lins do Rego também é um homem irremediavelmente preso à terra, um telúrico, um melancólico do passado, do seu paraíso perdido na infância, como demonstram à saciedade as páginas comovidas de memórias, dispersas por toda sua obra.

São Paulo, setembro de 1965.

REGO, José Lins do. *Doidinho* 8ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1965.

Narradores da escuta

(José Lins do Rego e José María Arguedas)

Márgara Russotto

A partir do momento em que o romancista se dispõe a escrever, sua atividade insere-se numa rede de filiações e distinções em relação a outros autores e outros textos que o precederam ou que são contemporâneos. Toda escrita atualiza e transforma um *corpus* de leituras — e portanto, de outras escritas — para rearticular uma nova constelação verbal. Estudar essa atualização e transformação pode ser interessante para colocar a discussão a respeito do processo de formação do narrador no quadro de culturas em mudança, desarticulação ou trânsito para outras configurações econômicas e sociais.

Existem dois textos privilegiados (na verdade, dois autores) da tradição literária latino-americana que documentam e centralizam essa discussão sobre a situação do narrador nesses contextos específicos. O primeiro corresponde diacronicamente a José Lins do Rego (1901-1957), digno representante da cultura açucareira nordestina (zona

da mata), e seu segundo romance, *Doidinho* (1933), onde explicitam-se as operações intertextuais pelo desenvolvimento e discussão do tema da leitura e das próprias leituras que vão desenhando o perfil intelectual do herói, Carlos de Melo. O segundo é *Los ríos profundos* (1958), do escritor peruano José María Arguedas (1911-1969), que coloca a mesma discussão num contexto também fechado e isolado, a cultura da *sierra* andina. Isto não impede, naturalmente, a existência de outras obras que tenham colocado a mesma problemática.

Sabemos que a relação dos textos com os modelos da criação cultural em geral, e com as leituras em particular, tão fielmente registrada desde o começo nestes romances de formação do adolescente-narrador, é uma matriz temática recorrente nos romances deste tipo[1], baseados nas primeiras experiências intelectuais — e também sexuais e morais do jovem — e no progressivo afastamento crítico dos modelos. Essa relação tem signos "externos" e signos "internos". Por um lado, na medida em que explicita o universo de textos dentro do qual se insere o romance, estruturam o marco cultural externo: o cânon literário "aproveitado" e eleito entre as diversas opções que oferecem uma determinada tradição; e por outro, constituindo o suporte fundamental da aprendizagem intelectual dos heróis, é também um fator interno que dinamiza essa aprendizagem — que é literária e existencial ao mesmo tempo — na própria intriga romanesca, pontualizando o trânsito entre natureza e cultura, entre ignorância e saber, entre autobiografia e romance.

No que diz a respeito a *Doidinho*, convém revisar alguns aspectos dessa aprendizagem; como a *elementaridade* das leituras; a *exemplaridade*, muitas vezes indireta, de contos e lendas da tradição oral introduzidas no texto; a *repetição* de argumentos e experiências; *a atitude oscilante* entre a credulidade e a reflexão crítica perante o conteúdo, tanto por parte do protagonista quanto dos outros personagens-leitores.

---

[1] Desde este ponto de vista, tanto *Doidinho* quanto *Los ríos profundos* podem ser considerados romances de formação (fase de adolescência) na mesma linha de *O jovem Törless* (1906), de Robert Musil, e o *Retrato do artista quando jovem* (1919), de James Joyce, para lembrar só os mais conhecidos. Ver um estudo sobre os elementos característicos do romance de formação de Mikhail Bajtin, "La novela de formación y su importancia en la historia del realismo", *Estética de la creación verbal*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1982.

Estes aspectos ficam mais claros quando comparados com a perspectiva de outros romances que também desenvolvem o tema da formação do adolescente na própria tradição brasileira.[2] Na verdade, apesar da distância cronológica, estética e ideológica que os separa, os pontos de contato são vários. Como *Doidinho*, embora com mais amargura e beligerância, *O Ateneu*, de Raul Pompéia, por exemplo, desenvolve a denúncia da hipocrisia e da corrupção não apenas na escola mas em todas as instituições imperiais. Partindo dos ideais republicanos do autor, a visão sarcástica da educação ministrada na escola será extensiva à relação estabelecida com os modelos culturais, em geral, e com a série literária, em particular. Modelos violentamente negados e parodiados nas conferências do Dr. Cláudio, por exemplo. Trata-se de uma ruptura que se confirma também através de um uso "destrutivo" das grandes obras da tradição portuguesa. Neste sentido, a leitura de *Os Lusíadas* é sugerida ao protagonista não apenas de forma caricaturesca, mas também como "assassinato" do texto.[3] Em *O Ateneu*, os livros que refletem a sociedade, tão criticada pelo narrador, são literalmente "letra morta"; serão, portanto, destruídos no apoteótico incêndio no final do romance. O colégio inteiro — espaço onde essa sociedade corrupta e "pântano das almas" se perpetua e reproduz — é devorado pelas chamas purificadoras e acaba em um monte de cinzas.

Em *Doidinho*, pelo contrário, verifica-se um uso que poderíamos chamar "recuperador" dos objetos culturais, dos livros, desses pedaços de histórias que se vão perdendo no tempo e na memória. É tão consciente e amorosa essa recuperação através da leitura que ela é registrada em todos os seus matizes de experiência. Em todas as suas discrepâncias, quando o conteúdo do livro nega a realidade empírica: as escolas de *Coração* não se parecem com as nordestinas, nem os pastores da *História Sagrada* com os trabalhadores do enge-

---

[2] Momentos importantes dessa tradição são *O Ateneu* (1888), de Raul Pompéia, e *Amar, verbo intransitivo* (1927), de Mário de Andrade.

[3] "Fazia do meneio grácil de cada verso uma brutalidade ofensiva (...). A análise aguilhoava as rimas! (...). Tomava cada período, cada oração altamente, com o ademão sisudo do anatomista: sujeito, verbo, complemento, orações subordinadas; depois o significado, zás! um corte de escalpelo, e a frase rolava morta, repugnante, desentranhando-se em podridrões infectas." Raul Pompéia, *O Ateneu*, Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves Editora, 1976, p. 59-60.

nho. Com toda sua força simbólica, a leitura marca a desigualdade social e inicia o herói na piedade: "Os livros começavam a me ensinar a ter pena dos pobres"[4]; e também na precisão material, apreendendo a magnitude física — não mitológica — das terras do avô, o velho senhor de engenho, Zé Paulino. Aqui o livro tem um fascínio e uma dignidade impensável em *O Ateneu*, porque traz um conteúdo transmissível, de experiência, que se reverte em conhecimento sobre o mundo, embora seja conhecimento "desajeitado", primário, e cujos limites e utilidades serão sempre discutidos. O livro não é, portanto, mercadoria ou fetiche; não é objeto de troco mas de uso, para manter uma velha distinção. Essas leituras não somente definem o sujeito do enunciado, pela construção da subjetividade do herói[5], mas definem também o sujeito da enunciação, porque suas ressonâncias continuam no texto, mimetizadas pela voz narrativa, interlaçadas no estilo fragmentado e repetitivo, desenquadrando o romance das molduras do gênero.[6]

São leituras, dissemos, elementaríssimas. Que iniciam o processo de demonstração do menino — meio selvagem e abandonado aos excessos do engenho — pela manipulação sentimental da orfandade: como *Júlia, a boa mãe*, um silabário primário que mal soletra Carlinhos, aos doze anos; ou que estimulam sua sensualidade, como os livros pornográficos do tio Juca. E sobretudo são leituras de um heroísmo popularesco, difundido nos fragmentos de Seleta Clássica, como os versos abolicionistas de Castro Alves ("Queimada", "Vozes d'África"); como *Carlos Magno e os doze pares de França*, de vibrante atualidade para os membros da cultura rural nordestina a que Doidinho

[4] José Lins do Rego, *Doidinho* in *Ficção completa* (Vol. I), Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1976, p. 228.

[5] Em *Doidinho* fala-se duma infância que transcorre "sem Júlio Verne e sem soldados de chumbo" (p. 168).

[6] Ver nosso estudo sobre atomização da voz narrativa em *Arcaísmo e modernidade em José Lins do Rego* (Formação do narrador em *Doidinho*), Cap. III. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, 1987.

pertence, capaz de alimentar ainda tanto a literatura de cordel quanto a literatura erudita.[7]

São também leituras de inquietações civilizadoras, como *Coração,* de Edmundo de Amicis, porque implicam projetos de educação para as camadas populares e superação do provincianismo e isolamento social. E são contos exemplares: causos e lendas da região, maravilhas e perdições, "fatos de afogamentos", assombrações, contos de expiações e castigo contra os brancos, lendas domésticas referidas pelas negras nas cozinhas da escola e dos engenhos, contos de fadas da Velha Totônia, narradora itinerante de prodigiosa memória e modelo da tradição oral nordestina que já desaparece no tempo.[8] Textos que estabelecem um *corpus* de "afinidades eletivas" com a narrativa oral, a retórica do patetismo e a oratória, a falta de humor, a tendência ao melodrama, a hipertrofia sentimental; quer dizer, a disposição à credulidade, à a-historicidade e à repetição que foram consideradas por Gramsci as atitudes básicas da autêntica criação artística popular.[9]

Por isso o projeto estético-ideológico de *Doidinho* pode-se definir em relação a essas "afinidades" e "disposições": é sublime, como Castro Alves, heróico ,como Oliveiros, civilizador, como os pequenos italianos, e "coruscante", como a voz dos oradores públicos que apaixonava tanto os auditórios populares.

---

[7] Marlyse Meyer rastreia a misteriosa vigência deste livro desde Alencar até Guimarães Rosa. Ver seu artigo "Um eterno retorno: as descobertas do Brasil", *Cadernos* (Centro de Estudos Rurais e Urbano, São Paulo, nº 13, 1ª Série, set. 1980). Também Luís da Câmara Cascudo esboça a história de *Carlos Magno e os doze pares de França* desde o século XIII até 1863, momento em que a edição portuguesa fixa o texto até os nossos dias, modernizando sua linguagem e tirando-lhe o peso das intermináveis batalhas (ver *Cinco livros do povo*, João Pessoa, Editora Universitária, 1979, 2ª ed. fac-similada).

[8] Em homenagem a essa figura quase mítica, José Lins do Rego escreveu um pequeno volume de fábulas tradicionais intitulado *Histórias da Velha Totônia* (Rio de Janeiro, José Olympio, 1936). Muitas dessas histórias aparecem resumidas em seus romances, ora como relatos autônomos, ora exemplificando ou comparando alguns aspectos da trama ou dos personagens.

[9] Gramsci esboça o comportamento imaginário das classes subalternas, fragmentariamente, em *Letteratura e vita nazionale*, Torino, Einaudi, 1950. Ver também Néstor García Canclini, "Gramsci y las culturas populares en América Latina", in *Dialéctica* (Escuela de Filosofía y Letras — Universidad Autónoma de Puebla, México, Ano XI, nº 18, Set. 1986).

Um projeto elementar, exemplar e heterogêneo, como dissemos. Mas também oscilante, porque a opção de Doidinho pelos bens da "cultura letrada" — os livros, a escola, a escrita — é difícil e dolorosa e se racha por toda parte. A consciência dessa escolha como momento de definição da vida de Carlos de Melo[10] tem uma resolução simbólica no episódio da revolta de Elias, o pior aluno da classe, perante cuja radicalidade o herói recua solidarizando-se, pela primeira e única vez em todo o romance, com a figura tirânica do diretor agredido. É que Elias representa o obscuro espírito de um mundo tão indomável quanto impenetrável: "um tigre real fugindo de sua jaula".[11] Tão obscuro que não se pode sujeitar à verbalização. No mundo de puras sonoridades — de vozes e cantos — que constrói o romance. Elias é o único personagem que não articulará palavra. Desde sua chegada ao colégio, ficará sempre isolado, de olhar turvo, limpando os dentes com a ponta duma faca enorme; e quando é trancado no quarto depois da agressão ao diretor, menciona-se apenas a violência "selvagem" com que batia na porta com os pés.

Com sua ardente irredutibilidade e mudez, Elias será a imagem do autêntico e profundo, mas também do incompatível com o universo da cultura letrada; o núcleo de uma resistência quase animal, orgânica, misteriosa. Alguém que passou, como por erro, dentro de um mundo de complicadas conciliações e mediações — cujo processo de adaptação é vivenciado pelo herói simultaneamente como educação e como degradação — e do qual rapidamente se liberta, intocado, atravessando as grades feito pássaro. Não tornaremos a encontrá-lo fora do capítulo XVI. Desaparecerá da paisagem ficcional, assim como muitos Elias desaparecerão da paisagem rural nordestina, os primeiros a emigrar (que é quase morrer) diante da "depuração" modernizadora do mundo. Mas sua vingança é deixar marcas indeléveis no texto — "Elias envelhecera o diretor em alguns anos"[12], afirma-se depois da briga — e induzir o herói a enfrentar seu próprio dilema: o dilema entre cultura oral e cultura letrada, entre arcaísmo e modernidade; dilema que dilacera a obra toda de José Lins do Rego

[10] A plurinomeação do herói (Carlinhos, Doidinho, Carlos, Carlos de Melo) é outro motivo que desenvolve o tema da construção do eu — neste caso, plural e conflitiva — que merece considerações mais amplas.
[11] José Lins do Rego, *Doidinho*, p. 209.
[12] Idem, p. 109.

numa ambigüidade e irresolução estrutural. Dispondo-se a reconhecer e assumir seu destino de letrado e futuro bacharel, intui a perda de algo essencial e irreparável: é Elias que leva, como os contos da Velha Totônia, o último sopro épico do romance.

Um projeto similar, mas muito mais radical e definido na sua elementaridade, exemplaridade e heterogeneidade, será o do escritor peruano José María Arguedas. De fato, a memória do "último sopro épico" duma comunidade em dissolução é também a nostalgia insuperada que recorre sua obra.

O Ernesto de *Los ríos profundos* é também, como Carlos de Melo, uma consciência torturada e cristalizada na perplexidade da adolescência; uma testemunha privilegiada de culturas em desaparecimento; alguém em trânsito e sem lugar fixo, cindido entre dois tempos: a infância e a maturidade; entre duas culturas defrontadas: a branca e a índia; entre duas línguas historicamente inimigas: o quéchua e o castelhano; alguém que finalmente se identifica com a ordem natural mais do que com a ordem social. Também Arguedas é um memorialista da intimidade e um documentalista da vida serrana, cujos costumes e cantos, trabalhos e festas soube recolher com a precisão do antropólogo (que também foi). Para ele, como para o nordestino, o passado inocente e pagão, de órfão cuidado pelos índios e servos em extrema pobreza, será a fonte mais rica dos instrumentos ficcionais com os quais fundará uma obra que continua e supera a tradição do romance indigenista andino.[13] O resgate desse tempo se faz na distância, na transição e sordidez da vida escolar: a crueldade e a violência dos meninos, a carência de afeto, a descoberta da injustiça social e do sexo como impossível (sexo que é hipertrofiado em *Doidinho* e escamoteado em *Los ríos profundos*).

Também para Arguedas a adolescência — seu caráter de transição e irresolução formal — é um ponto de vista que se prolonga "encarnizadamente hasta la vejez"[14]; e em todos seu contos e roman-

[13] "Arguedas puede seguir siendo considerado un narrador indigenista, aunque sus relativos se alejan considerablemente de los postulados y realizaciones del indigenismo tradicional, al que niega en algunos aspectos y supera, con largueza, casi en todos". Antonio Cornejo Polar, *Los universos narrativos de José María Arguedas*, Buenos Aires, Losada, 1973. Ver também do mesmo autor, *Literatura y sociedad en el Perú: La novela indigenista*, Lima, Losantay, s. d.

[14] José María Arguedas, 2º Diário de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, romance inconcluso que começou a escrever em 1968 e que foi editado postumamente em 1971.

ces repete-se obsessivamente a existência trágica de seres infelizes e de intenso sentimentalismo: órfãos, doidos, meninos abandonados.

Mas em Arguedas a oscilação estrutural de José Lins do Rego, e a discussão sobre as opções formais terão uma resposta definitiva e radical: quase a confirmação de uma tendência que aguça o pessimismo e a impotência. O desprezo de Ernesto pela cultura letrada e pelo comportamento dos intelectuais exclui a piedade — a perspectiva de viril compreensão — de Doidinho a respeito do "Coruja"[15]. E exclui a confiança no livro, na leitura. Exclui sobretudo a confiança na escrita, na própria escrita, que era tão íntima em Arguedas que escrever em castelhano lhe parecia "disfarçar o mundo", um ato de mascaragem e não de revelação.[16] Não é insignificante o fato de que a relação explícita de *Los ríos profundos* com a série literária seja mínima: as únicas referências intertextuais se reduzem a uma antologia poética de Rubén Darío e o *Manual*, de Carreño, que, além do mais, Ernesto lê em voz alta aos colegas. Não é inquietante demais — para a análise contrastiva — que no fundo a leitura aqui seja uma ausência voluntariamente marcada.

Arguedas não vacila: a opção pela oralidade, pela música e formas afins: a dança, o canto, a cerimônia, a gestualidade — é tão nítida que suas manifestações chegam a representar a expressão mais elevada da vida e da natureza divinizadas; a essência de toda heroicidade: *"Quién puede señalar nos límites que median entre lo heroico y el hielo de la gran tristeza?"* — afirma Ernesto. *"Con una música de éstas puede el hombre llorar hasta consumirse, hasta perderse (e é isso o que fazem, através da música, os personagens mais humildes), pero podría igualmente luchar contra una legión de cóndores y de leones (e isso o fazem os corajosos). (...) yo me sentía mejor dispuesto a luchar contra el demonio mientras escuchaba este canto."*[17]

---

[15] A imagem do intelectual triunfante do jovem Valle — o aluno mais inteligente e analítico do colégio — é desmascarada no fim do romance: *"Valle se acercaba, escoltando a una fila de lindas muchachas. Pero este hombre exageraba, fingía, se burlaba; creía saber más de lo que sabía y haber llegado más allá del verdadero sitio que ocupaba. Gesticulava, movía las manos con los dedos en evidentes posturas forzadas; las adelantaba hacia la cara de las niñas y aun si boca adelantaba; debían sentirle su humano aliento. Por qué no lo empujaban a la calzada?, reflexionaba yo. Pero no parecían sentir mucha repugnancia hacia él"*. José María Arguedas, *Los ríos profundos*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978, p. 148.

[16] A língua materna de Arguedas foi a quéchua; só depois dos oito anos aprendeu o castelhano.

[17] José María Arguedas, *Idem*, p. 138.

Por isso, apesar da descritiva dos instrumentos musicais da região[18], da apresentação regional de cada *huayno*[19] que Ernesto escuta, todo esse universo sonoro e popular não tem um fim propriamente documental: a música é, na verdade, substância condutora de um mundo perdido; ela, a que Ernesto segue e persegue enfeitiçado, é a metáfora da própria busca do herói.

De modo que não são as circunstâncias temáticas dos dois romances sobre os que hoje refletimos (formação do adolescente no contexto escolar), nem as psicológicas dos respectivos autores empíricos (traumas infantis, caráter exaltado e depressivo), nem as propriamente biográficas[20], o que fundamentam a aproximação, no tempo e no espaço, destes dois textos, mas o processo igualmente "recuperador" da tradição local que eles realizam. Uma recuperação que se verifica através da mimetização de leituras populares em José Lins do Rego e pela exaltação da música andina em Arguedas. Neste sentido, mais do que a leitura, o instrumento privilegiado da formação do narrador é a *lembrança auditiva* das leituras ou narrações populares (em *Doidinho*) e das canções, cujo texto é fielmente transcrito, em *Los ríos profundos.*[21] A intensa subjetivação de experiências coletivas, por um lado, e o aproveitamento dos recursos locais, por outro, fazem

---

[18] O cap. VI, "Zumbayllu", começa descrevendo minuciosamente essa espécie de pião musical: analisa as raízes quechuas do nome, o tipo de material utilizado, a relação com outros instrumentos musicais andinos e finalmente a função ritual de sua música.

[19] *Huayno*: canção de origem incaica.

[20] Neste aspecto, e apesar das muitas semelhanças, a figura pública de Arguedas é diferente daquela de José Lins do Rego. Trabalhador infatigável, passou por todos os ofícios e as escalas sociais. Foi funcionário de correio, operário, maestro, folclorista, antropólogo. Em 1963 obteve o título de Doutor em Etnologia pela Universidad de San Marcos; ou seja, aos 62 anos, seis anos antes de se suicidar com dois disparos na cabeça. Na década de 50 trabalhou no Archivo de Folklore do Ministerio de Educación, e em quatro anos fez um trabalho importantíssimo, só comparável ao que fez Mário de Andrade como Diretor do Departamento de Cultura de São Paulo. Nesse período, Arguedas recolheu mais de 30.000 documentos etnológicos e mais de 300 gravações. Mas eis de novo desvios e contrastes neste comparatismo impossível: todo esse material foi-se perdendo e deteriorando e não alcançou a formar parte do patrimônio universitário, como aconteceu com o arquivo de Mário de Andrade, hoje consultado e aproveitado por outras gerações de estudiosos.

(21) "La letra de las canciones quéchuas aprendidas en mi niñez eran tan bellas como la mejor poesía erudita que estudié y asimilé en los libros, maravillado." José María Arguedas, *Señores e Indios*, Buenos Aires, Arco/Calicanto, 1976.

destes narradores — da adolescência, da eterna orfandade, sensibilíssimos e "doidos" segundo os outros — sujeitos formados no som e no canto; sujeito de alucinações auditivas; arcaicos, anacrônicos. Narradores da escuta: religiosa, musical, lírica e da própria consciência; uma escuta que é a própria operação da metamorfose literária.

De *1.º Congresso ABRALIC — Anais*. 3 vols. Porto Alegre, UFRGS, 1988. Vol. 2, p. 74-80.

Bangüê

Eugênio Gomes

É o título do último romance de José Lins do Rego, que a Livraria José Olympio vem de lançar, em excelente edição, no mercado de livros.

O autor de *Menino de engenho* e *Doidinho* perfaz, com esse, um tríptico de romances, cujo fundamento é a narração de seus dias de infância e mocidade num engenho bangüê do nordeste.

A rigor, não são romances, quando nada consoante a classificação que nos propõe, para esse gênero, Ramón Fernández. São, antes, narrativas meio autobiográficas em que o autor interfere deliberadamente.

Afiança Chesterton que uma autobiografia, para resultar sincera, deve ser transformada em ficção. A obra de José Lins do Rego convence-nos de que não há nenhum absurdo nessa opinião. Sente-se, mesmo, que há mais sinceridade em sua ficção que, porventura, nas "Memórias", líricas e derramadas, do Sr. Humberto de Campos.

É facil ver, por aí, como são acentuadas as divergências que separam nitidamente as gerações a que estão vinculados esse dois escritores nacionais. Um, dominado pela sanha lírica de tudo verter em transposições verbais inflamadas de metáforas, impõe, em nome do belo, as maiores deturpações à autencidade da vida, dos seres e das coisas. O outro, excitado por um apetite de realidade que omite esse nefasto preconceito estético, acomete resolutamente a vida e no-la exibe sem tergiversações de espécie alguma.

José Lins do Rego é, sabidamente, um dos escritores mais representativos da geração moderna. Talvez, mesmo, o mais representativo. Sua obra o demonstra exuberantemente. Não sabemos de outra que possa dar, no momento, uma impressão mais incisiva de obra menos escrita. As palavras circulam nela com o mesmo desembaraço do sangue humano no sistema arterial de um corpo adolescente.

É que não há nenhuma intumescência metafórica a lhe comprometer a circulação natural. E o escritor trabalha uma língua que é, de si mesma, uma afirmação vital: a língua brasileira, com as nuanças do saboroso dialeto nordestino, malbaratado até o ridículo pelo regionalismo de convenção.

Quando se sabe que esse escritor é também um dos críticos mais lúcidos do Brasil, a trivialidade da sua prosa toca as raias do prodigioso. Porque não há por onde surpreender nele o trivialismo estudado. Pelo contrário, a sua sintaxe providencialmente insubmissa conserva uma unidade interna que não pode deixar de ser a resultante de uma assimilação normal.

A arte não é absolutamente o alvo de José Lins do Rego. E, por isso, a sua narrativa deflui numa linguagem despachada de conversação corrente, em franco paralelismo, aliás, com a atmosfera, as cenas e os tipos reanimados.

A sua facilidade, a difícil facilidade de sua obra, é um milagre de fecundidade da memória de que talvez não haja precedente em nossas letras. Vem daí, sem dúvida, a sua impressionante capacidade de interessar, tamanha é a sensação de vida vivida que se experimenta ao lê-lo.

Em *Bangüê*, José Lins do Rego liquida, parece, definitivamente, o personagem Carlos de Melo que já acompanháramos desde a infância em *Menino de engenho* até a adolescência em *Doidinho*. Esse personagem não é talvez, senão, um desdobramento libérrimo do autor, condicionado a um registro de criação que, malgrado um ou outro acento de invenção pura, exubera em força latente de veracidade.

Após dez anos de ausência, Carlos de Melo retorna, em *Bangüê*, ao Engenho Santa Rosa. Vem descansar, aí, da agitação da cidade e dos estudos, que concluíra havia pouco. Era agora um bacharel, como tantos outros, sem direção de vida e, sobretudo, sem ânimo de tomar qualquer iniciativa que lhe resolva o problema do destino em face da vida contingente.

O drama moral de Carlos de Melo não será antes o de toda uma geração?

É, parece, o que o autor procura insinuar com as suas biografias intencionais (a do avô e do neto), cujas intercorrências, na ficção, fazem ressaltar estranhamente o antagonismo fundamental desses caracteres oriundos de épocas inteiramente opostas da vida nordestina.

O plano mais culminante de interesse humano, em *Bangüê*, assenta, com efeito, na diversidade desses caracteres; o avô, um antigo senhor de engenho que, embora trôpego de ancianidade e quase cego, ainda mantém o domínio absoluto do seu feudo, e o neto, que em chegando a vez de o substituir rola, de fracasso em fracasso, com a sua bagagem de conhecimentos frívolos, por lhe minguarem as virtudes essenciais de seus antepassados e, principalmente, aquele instinto tenaz da propriedade em que se estribavam senhores de engenho.

Carlos de Melo é bem um exemplar típico de toda uma geração que se deixou entorpecer por uma falsa concepção da vida e do universo, haurida uma literatura voluptuosa e dissolvente em que parece haver qualquer coisa de apodrecido.

Essa influência negativa, desenvolvida pela ociosidade, acendeu-lhe, furiosamente, o ancestralismo sexual. A sua infirmeza moral encontrou, a princípio, uma compensação nesse derivativo. Mas, cedo, essa compensação se lhe transforma em angústia, a angústia inenarrável de desintegração da personalidade vital, para a qual não encontrará solução definitiva. A única mulher que lhe restabelece a unidade pertence a outro. E falta a essa mulher, também desintegrada, a coragem resoluta de Lady Chatterley. Maria Alice volta para o marido, a quem não ama. E Carlos de Melo, mais aniquilado do que nunca pelo sentimento de divisão, não mais encontrará um "calor humano" que lhe restitua, com o impulso vital, o entusiasmo e o ânimo da ação. É nessa fatalidade sexual que reside, evidentemente, a causa real de seus fracassos sucessivos. O sexo emperra-lhe os movimentos. Os óleos da luxúria amolecem-lhe os nervos. A natureza, que o envolve, é toda uma conspiração surda de aromas sensuais. A murta e os jasmineiros em flor o procuram e atraem como uma sedução feminina. As orquídeas figuram-lhe bocas lúbricas de mulheres perdidas. A atmosfera que vive inunda-se completamente de filtros lascivos que lhe embriagam os sentidos, tolhendo-lhe a vontade, até incutir-lhe, como um complemento lógico dessa moleza sensual, o medo traduzido numa crescente mania de perseguição.

Em *Bangüê*, a realidade humana é assim palpitante. Frise-se, porém, que o interesse absorvente do elemento humano não impede que essa admirável narrativa seja uma animatografia intensíssima da

vida agrária e industrial da zona nordestina, na fase mais aguda da absorção dos engenhos pelas usinas. Não é de modo algum uma obra de intenção doutrinária, se acesa em ódio contra o capitalismo, e sim uma reprodução, fiel e compreensiva, de certos aspectos da evolução econômica e industrial do nordeste, na qual não há nada de falso, e os caracteres se afirmam com uma força natural de vida e volições.

Talvez pareça um tanto excessiva a despreocupação do autor pelo pinturesco. A paisagem aparece incidentemente na narrativa apenas em função de um outro estado sensorial. Em geral, o autor deixa as tardes morrerem "como gente pobre, sem ninguém para ver" e não é sem muito desdém pelo amaneirado artístico que se refere, em certas alturas, a um "pôr-de-sol de cartão-postal".

Esse desprendimento intencional de pintura torna-se ainda mais acentuado na apresentação dos caracteres. Não será jamais pelo detalhe físico que lograremos conhecê-los, senão, e, quase, unicamente, por seus desenvolvimentos e por seus atos de vida. É um dos processos inovadores de Virginia Woolf, notadamente em *The Wages*.

A fisiocrítica indispensável à apreciação de qualquer obra de fundo naturalista encontraria nesse tímido *stream of lust*, que é *Bangüê*, um manancial muito rico de observação. Nota-se, a propósito, e apenas de passagem, que o predomínio do olfato é, aí, tão imperativo que a coexistência de outros sentidos só se torna realmente sensível por via de irritação reflexa. Aquele "encarnado doendo na vista" (pág. 121) é muito expressivo desta particularidade. Os ruídos e os sons que alternam o diapasão da narrativa não são menos irritáveis. Que são eles? A voz insólita de Sinhazinha e as lapadas de chicote que aplica na negra Josefa, os contínuos escarros, os gritos e a tosse do velho José Paulino, o ruído aborrecível das cigarras, o apito não menos aborrecível do trem, a hórrida valsa tocada no piano de "seu" Lula ou os gritos deste ao pé do ouvido de Carlos.

Dentre as cenas de narrativas salientaremos a do enterro do velho senhor de engenho. É uma cena simbólica e das melhores do livro. O monólogo interior de Carlos, ao pé do féretro do avô, mal disfarça aquele sentimento com que, num romance de Galsworthy, um Forsyte constata, diante do corpo inerte do velho Julião, que o "grande proprietário" estava também sujeito às leis da morte. A expressão de Carlos, ao ouvir o baque do caixão no fundo da cova: "Plantaram meu em forma passiva, do instinto atávico da propriedade que ainda espera ver a terra fecundada pelo grande proprietário."

Bangüê é um livro que, para usarmos de uma expressão do autor a respeito do romance moderno, deixa inteiramente à mostra "as raízes das coisas." Quem, por demasias de pudor, prefere continuar a vê-las encobertas não o abra.

De *Estado da Bahia*, Salvador, 4 jul. 1934.

Tradições em decadência

José Carlos Garbuglio

> "El autor más original, más subjetivo, debe a la tradición en que se ha formado, en la que vive y se expresa, mucho más que cuanto él puede crear de suyo."
>
> *Menéndez Pidal*

Aludindo a uma conversa com Álvaro Lins a respeito de possíveis influências na obra de José Lins do Rego, Otto Maria Carpeaux, depois da incisiva afirmação de que o autor de *Doidinho* "é brasileiríssimo",[1] lembra os nomes de Thomas Hardy e David Herbert Lawrence. Assegura, todavia, e com certa ênfase, que não houve qualquer influência desses escritores sobre o escritor brasileiro. Gilberto Freyre, contudo, a quem muito deveu Lins do Rego, pelas leituras que lhe sugeriu o autor de *Casa-Grande e Senzala*, dá maior amplitude a essa lista de leituras, arrola vários outros nomes e não nega lhe tenha ficado muita coisa desses autores. Pelo contrário, deixa entrever que sugestões e mesmo influências forneceram ao autor de *Pureza*, acordando suas excepcionais qualidades de romancista da realidade nordestina.[2]

---

[1] OTTO MARIA CARPEAUX — in José Lins do Rego — pref. *Fogo morto*, Rio, José Olympio, 1950, 3ª ed.

[2] GILBERTO FREYRE — *Vida, forma e cor*. Rio, José Olympio, 1962, pág. 33.

Hoje, relendo as obras de Lins do Rego, alguns fatos curiosos ocorreram-nos à reflexão, conduzindo-nos a considerações que pretendem de alguma forma contribuir para aclarar problemas dessa ordem. Na corrente desses pensamentos é que desembocamos no campo das possibilidades fundamentadas. Assim chegamos à idéia de possíveis reminiscências de leituras, particularmente de Eça de Queirós, que a certa altura de sua carreira aflorassem ao seu espírito. Esse embebeu-se de sugestões fornecidas pelo escritor português, a ponto de assimilá-las e armazená-las, associando-as ao seu meio, a suas experiências de vida, para recriá-las artisticamente. Desta sorte, não podemos afastar a hipótese, bastante forte, de que inconscientemente essas sugestões, subconscientizadas, viessem à tona e se refletissem numa obra que se ergue sobre acondicionamentos históricos semelhantes, talvez idênticos aos da realidade queirosiana.

Para documentar nossas asserções e evitar a afirmação gratuita, vamos tentar um rastreamento dos traços e elementos que nos pareceram comuns aos dois autores.

Não sendo um trabalho que pretenda esgotar o assunto, dados os limites que se impõem, restringir-se-á, no caso de Lins do Rego, apenas a *Bangüê*, deixando em aberto as discussões para as demais obras.

Colocados diante desse romance, pareceu-nos que certa aura queirosiana sopra em sua atmosfera, denotando nas personagens, e mesmo no conjunto estruturador da obra, recordações, ou pelo menos reminiscências, de leituras dos romances do autor de *O primo Basílio*. Não bastasse a explícita referência a *Os Maias,* em *Bangüê*, a par da constante preocupação de relacionar e aproximar o Coronel José Paulino do velho Afonso da Maia (mantidas, é claro, as naturais particularidades que distinguem um tipo de outro), edificadores e sustentáculos de duas "dinastias" em acelerado processo de desmoronamento, outros elementos há que nos permitem o paralelismo entre os respectivos escritores.

O dois netos, coincidentemente ou não, chamam-se Carlos; seus problemas amorosos, quanto ao tipo de mulher amada, quanto aos atributos que as caracterizam, são parecidos, iguais, talvez.

O vulto do velho Afonso da Maia enche com sua enorme grandeza física e moral todos os cantos do Ramalhete e permanece como paradigma indestrutível de nobreza; Zé Paulino paira como uma sombra ampla e inapagável sobre o Santa Rosa e é sempre o modelo do senhor de engenho (parece-nos que nesse passo está bastante clara a sugestão de Eça, se bem verdade Zé Paulino seja personagem ex-

traído da vida real e sem aquela estatura intocável de Afonso da Maia). Ao afastar-se do Santa Rosa, entretanto, é certo que a memória tenha traído o neto e a imaginação suprisse suas lacunas. Assim, os traços de afetividade crescem e ao avô real se acrescentaram peculiaridades que o foram transformando e aproximando da perfeição. Ganhou, então, características de herói e transpôs os limites da figura real até que a volta à realidade o reduz outra vez às proporções verdadeiras e humanas, quando os dois velhos se afastam.

Não é por aqui, todavia, que pretendemos achar caminho para as considerações, pois outro é o objetivo de nossas observações. Acreditamos, pelo que as obras nos oferecem no campo das comparações, que *Bangüê* se encontra mais próximo de *A ilustre casa de Ramires*, sem que isto signifique que *Os Maias* sejam postos de lado, mas apenas que passaremos a nos referir mais amiudadamente àqueles romances.

Nesses romances temos: dois descendentes de tradicionais famílias sobre os quais paira, irremovível, a amargura das irrealizações que se sucedem em constância progressiva; dois moleirões desfibrados; duas tradições construídas ao longo de muitos anos, por meio de esforços e lutas de toda ordem e espécie: o solar dos Ramires, simbolizado na Torre de Santa Irenéia; as terras do Coronel Zé Paulino, simbolizadas no Santa Rosa, ambas em fase final de seu processo de decadência, graças à inépcia dos desdendentes que não souberam ou não foram capazes de continuá-las, atuando pelo contrário como verdadeiros catalisadores dessa arruinadora descida: Carlos de Melo e Gonçalo Mendes Ramires, últimos remanescentes de uma grandeza que desapareceu ou está prestes a desaparecer; duas estruturas familiares, símbolos de uma classe que se modifica ao impacto de novas formas de solicitação; duas mentalidades que sofrem os efeitos de um processo de transformações históricas a demandar novas tomadas de posição em face de problemas decorrentes do abalo da organização em que se alicerçam: o desaparecimento da tradição aristocrática portuguesa; o desaparecimento da tradição dos senhores de engenho, cuja anacronia histórica é patente nas duas obras. Importa lembrar que, de certa forma, os senhores de engenho se constituíam, aqui, também, num tipo de aristocracia, numa classe de privilegiados, que acreditava no direito eterno e inalienável desses mesmos privilégios.

Carlos de Melo, afastado de seu meio natural para estudar, longe do engenho e do avô, fora do contato com a família, falseia a realidade em que vivia, fazendo de seus antepassados uma família de aris-

tocratas cheios de tradições. Assim, opera uma distorção da verdade e elabora uma grandeza que lhe está apenas no espírito, na ativa e amarga imaginação de sonhador incurável. Foge à realidade que o circunscreve e cria um mundo particular, envaidecendo-se das pessoas que faz transitar por ele e que povoam seu microcosmo. Da mesma maneira, Gonçalo deforma a realidade histórica, coando-a através de um espírito doentio, sempre propenso a amplificações, em cujo fundo estaria a possível grandeza de seus ascendentes, mas de que se distanciou a ponto de não mais percebê-la nas suas verdades mais elementares.

Enquanto Afonso da Maia e Zé Paulino exemplificam lutas incessantes e atividades de influências altamente positivas, os descendentes, Carlos de Melo e Gonçalo, dominados por uma enervante abulia, fecham-se no quarto à espera de jornais, de notícias alheias às suas mais prementes necessidades e vicissitudes. Sossegados, passam displicentemente os olhos pelos livros que não lêem e, inertes, sonham glórias e assistem à derrubada moral e material dos grandes senhores, não apenas passivamente, mas como partes integrantes dessas tradições atuam, apressando, sua desarticulação. Ambos sentem a sombra fatal da ruína que lhes desce sobre a cabeça, mas são impotentes para esboçar qualquer reação, porque vivem num plano diferente daquele em que subsistem, circunscrevem-se dentro dos estreitos limites da realidade onírica que perseguem e não escapam aos seus domínios. Ambos se afundam no ócio, esperando que algum inesperado imprevisto os venha arrancar do estado de passiva contemplação e atirá-los, de repente, num plano em que desapareçam todos os seus problemas. Opõem-se aos seus maiores em que assomavam energias inesgotáveis e incansável capacidade de luta, como se uma força orgânica e moral jamais permitisse fraqueza ou abatimento. Dessa mesma luta e força que lhes permitiu conquistarem, sustentarem e ampliarem seus domínios, agora iminentes de perda por carência dessas mesmas qualidades.

O medo e a covardia se apresentam com a mesma intensidade nas duas personagens e, também, aqui, por oposição aos ascendentes em quem a coragem era apanágio inalienável. Aliás, nos dois autores é comum o processo de narração, feita num jogo de contrastes entre o desfibramento e a moleza dos descendentes e a rigidez e a têmpera forte dos antepassados, tanto do ponto de vista físico como do ponto de vista moral. Gonçalo foge, apavorado, do camponês Casco, a quem faltou com a palavra. Antes já se havia amedrontado, receando o criado

Relho que lhe chegara a casa embriagado: "Então, atarantado, correu ao quarto que fechou a chave, empurrando contra a porta a cômoda...",[3] Arrepia carreira várias vezes, aterrorizado com as ameaças do "Valentão de suíças louras" e somente reage quando encurralado de tal maneira que toda possibilidade de fuga seria vã, impossível mesmo. E, para escapar ao vexame dessas atitudes humilhantes, com cínico desbragamento, mente aos amigos, aos seus subalternos, a todos. Carlos de Melo tranca-se no quarto desarvorado com a idéia de possíveis violências de José Marreira e, para seu sossego, carece da presença de "cabras" com que visa afugentar o pavor que o domina, porque, como Gonçalo, sabe que não está procedendo bem e com decência, tem consciência de estar faltando à dignidade: "... por causa de um negro escorava (Carlos) as portas, botava cabras para dormir com ele".[4] Pois as arbitrariedades cometidas o levam a admitir que "o moleque me mataria, me mataria. E piquei o cavalo nas esporas com medo do tiro pelas costas".[5]

Compara-se com esta passagem de *A ilustre casa de Ramires*: "Gonçalo sentiu a palidez que o cobriu — e todo o sangue no coração, num tumulto confuso, que era de medo e de raiva. Um novo ultraje, do mesmo homem, sem provocação! Apertou os joelhos no selim para galopar."[6] Diga-se de passagem que, em ambos, o que se verifica não é uma atitude de reação contra o homem em si, mas contra as tradições que representam, desacreditadas diante dos olhos do povo e a que ninguém mais dá valor nem respeita, por virtude do estado de degeneração a que chegaram. Ao lado desse medo, dessa covardia, outra peculiaridade comum às duas personagens é a mentira. Gonçalo mente sem pejo depois de fugir à ira do Casco. Carlos de Melo confessa em duas passagens, quando antevê a possibilidade de receber no Santa Rosa a visita de um ex-colega dos bancos escolares: "Tinha o neto vergonha do avô? Não. Não era vergonha dele. Era de mim mesmo, das minhas mentiras descobertas."[7] E mais adiante: "... tudo era falsidade, impostura de quem não tivera a dignidade de ser como os seus, fingindo, mentindo para os amigos."[8]

---

[3] EÇA DE QUEIRÓZ — *A ilustre casa de Ramires*. Porto, Lello e Irmão, 1951, pág. 19.
[4] JOSÉ LINS DO REGO — *Banguê*, Rio, José Olympio, 1960, pág. 388.
[5] *Idem, ibidem*, pág. 371.
[6] EÇA DE QUEIRÓZ, *op, cit.*, pág. 271.
[7] JOSÉ LINS DO REGO, *op. cit.*, pág. 270.
[8] *Idem, ibidem*, pág. 271.

Dois solteirões, bacharéis em Direito (nesse sentido típicos representantes da tradição do bacharelismo português e brasileiro) que perderam o contato com o mundo de que provieram, reelaborado à luz da fantasia com que ambos tudo vêem. E, como perderam, também, o sentido de luta e virilidade que caracterizam os antepassados, precisam de mentir, de inventar para encobrir todas as enormes fraquezas que são o traço maior de seus caracteres. Carlos de Melo assim continuará até ao fim, dissolvendo-se aos poucos com o evoluir dos acontecimentos. Gonçalo conseguirá encontrar-se e, arrancando para a África, realizar-se. E até por essa atitude de remotas possibilidades projetivas se aparentam. Gonçalo abandonou uma vida por outra, Carlos vive pensando em abandonar o Santa Rosa e tentar a vida noutra parte[9] onde supunha encontrar os meios para realizar-se. É claro que também essa atitude assume a função de um derivativo para atenuar a força opressiva do meio. Gonçalo, porém, não fica apenas nas palavras, pois abala para África e de lá retorna feliz e rico, realizando, certamente, as suposições de Eça de que lá estaria a redenção econômica e humana de Portugal. Esse, um dos pontos em que as personagens se separam enquanto criação literária, porque Carlos de Melo não se redime; caminha como se estivesse obedecendo a um fatalismo, cujo último resultado deveria ser o desaparecimento da estrutura senhorial. Assemelha-se, por isso mesmo, a um Lula de Holanda em fase menos avançada.

Recém-saído da faculdade, Carlos de Melo escreve artigos para jornais, comprazendo-se e envaidecendo-se com os elogios, uns gratuitos, outros entusiasmados, das pessoas suas conhecidas. Supõe-se escritor e, incitado, primeiro, por Mário Santos e depois por Maria Alice, cogita da possibilidade de elaborar um livro sobre os antepassados, criadores das tradições do engenho. Como tudo o mais que depende de atividade e trabalho, também o livro permanece como dourada promessa. Do mesmo modo, Gonçalo publica artigos em jornais e revistas e recebe os mesmos gratuitos aplausos e, também, ele, empurrado por Castanheiro, seu ex-colega de escola, vai tentar em livro contar os feitos de seus maiores. Ambos são impotentes diante da tarefa que se propuseram executar; e o papel, que os aguarda, um largo desafio que não conseguem vencer, porque são incapazes de arrancar de dentro de si alguma coisa. Se Gonçalo chega a realizar o

[9] *Idem, ibidem*, pág. 402.

trabalho, não é porque tivesse capacidade, mas porque encontrou modelo, porque a tarefa já estava pronta, cabendo-lhe a ele apenas o plágio e o disfarce de que não é capaz, o que não houve possibilidade de acontecer a Carlos de Melo, pois não havia material que ele pudesse transformar. É que ambos se deixam dominar por entusiasmos transitórios que decorrem de fatos precários e mal assentados em cujo valor jamais chegam a pensar por carecerem de condições primárias para tanto.

Os dois enfrentam as mesmas dificuldades econômicas, em que compromissos se multiplicam e, paralelamente, diminui a possibilidade de equacionamento para alcançar as necessárias soluções. Para escapar a essas dificuldades, ambos aventam as mesmas engenhosas saídas: casar com mulher rica. Carlos de Melo pensa em suas primas, ou melhor no dinheiro delas, e, por aí, vê a janela para entrada do ar que lhe poderia refrescar o sufocante ambiente em que se debate. Gonçalo pensa nos duzentos contos de Ana Lucena, pretextando-lhe beleza. Nem um nem outro têm coragem para dar o passo decisivo e, ainda que por essa atitude que os afasta completamente dos antepassados pelo que ela reflete de fraqueza, buscar uma forma mitigadora dos seus males. O que lhes falta é raciocínio prático para fugirem das situações embaraçosas em que se encontram; carecem de um sentido positivo e real de atividades. Assim, embora se julguem enterrados numa província, onde vão morrendo de modorra, nenhum tem aquela disposição que procede de vontades firmes e, principalmente, de idéias concretizáveis para se lançarem ao mundo à procura de campo próprio onde as façam fecundar. Antes, são crianças apavoradas diante de qualquer situação nova, com medo do escuro, com temor do desconhecido. Todas essas características representam as contradições de dois homens em face de seus antecessores, opõem mentalidades que se chocam, apontando a grande diversidade entre a realidade presente e o passado. Este, fundamentalmente, o traço comum a ligar as duas realidades sociais e históricas vazadas nos dois romancistas. Ambas apresentam em comum o acelerado estado de decadência das tradições senhoriais e o desaparecimento do sentido de luta e trabalho dos antepassados pelo desenraizamento dos descendentes bacharéis.

Outro fator, ou traço aproximativo das duas personagens se encontra num teor de bondade que se lhes apresenta como alguma coisa de imanente, de espontâneo, e praticada com toda a naturalidade possível. Gonçalo se interessa pela pobre Crispola e, ao condoer-se de

seus males, "reclamou à Rosa para informar da Crispola, uma desgraçada viúva que, com um rancho faminto de crianças, adoecera pela Páscoa de febres perniciosas".[10]

Ainda outro exemplo: "Olhe, oh Rosa, então se a pequena aí está, coitada, que leve para casa à mãe a galinha que eu tinha para jantar. E o caldo... que leve a panela! Eu tomo uma chávena de chá com biscoitos. E olhe! Mande também dez tostões à Crispola... Mande dez mil-réis."[11] Essa mesma atitude humana de compreensão que surpreendemos quando Gonçalo cede sua égua ao cavador Manuel Solha, encontrado a caminhar com dificuldade em virtude de certo ferimento arruinado.[12] Sem dúvida, essas ações apontam uma natureza caritativa e cristã dos seus autores, mas trazem em si os prejuízos inerentes a certa moral que faz acreditar que assim se possam solucionar problemas de ordem social exigentes de reformulação de estruturas sociais muito mais complexas. Demandam transformações mais radicais do *status quo* reinante para soluções de fato, sem mascaramento.

Por outro lado, enquanto fazem essas concessões circunstanciais, aproveitam-se dos privilégios e posições de sua classe para explorar os que lhes são dependentes. O que vimos há pouco com relação a Gonçalo tem seu correspondente em Carlos de Melo. Seu compadecimento com referência à negrinha Josefa, que insiste em procurá-lo por sentir confiança e certa dose de humanidade, é destituído de qualquer interesse, embora seja uma bondade passiva. Várias vezes doa material a seus empregados e não raro comuta-lhes os foros, atitudes que mostram bondade, sem dúvida alguma, embora sem transcendência ou fundamentos mais firmes. Vejamos, como exemplo, essa importante confissão de Carlos de Melo: "Seria eu mesmo um mau-caráter, um sujeito ruim? Penso que não. Não tinha vontade de matar ninguém, de enriquecer com roubos, de fazer intrigas. Tinha pena dos pobres."[13]

Há ainda outros elementos que os aproximam e aparentam. A herança, por exemplo, que receberam e não foram capazes de continuar nem moral nem materialmente. Ambos fazem concessões e du-

[10] EÇA DE QUEIRÓZ, *op. cit.*, pág. 25.
[11] EÇA DE QUEIRÓZ, — *op. cit.*, pág. 25.
[12] *Idem, ibidem*, págs. 65/66.
[13] JOSÉ LINS DO REGO. *op. cit.*, pág. 408.

ras concessões, arrastam-se nas suas teorias de praticabilidade inexequível, afundam-se em sonhos de grandeza e glórias impossíveis. Gonçalo herdou dos seus a Torre de Santa Irenéia e, por incapacidade administrativa e inércia, deixou-a caminhar ao deus dará até o abandono; Carlos de Melo recebeu o Santa Rosa e pelas mesmas razões não conseguiu suster a acelerada marcha de sua decadência até a perda total. Aos dois é comum a mania da protelação, de postergarem a solução dos problemas que os afligem.

A confissão final de Gonçalo, que se põe na Torre, depois de vencer as eleições, a considerar os passos dados para chegar até ali, relembrando as concessões que fizera sem necessidade, a dor amarga que corta suas palavras, numa dolorosa pungência, não se assemelha, por acaso, à análise que Carlos de Melo procede ao verificar que já nenhuma esperança resta para salvar o Santa Rosa? A mesma atitude de autocrítica, a mesma crua sensação de haver falhado, a mesma acre posição de vencido diante da vida e dos problemas, pela sucessão de malogros conscientizados de sua inércia e incapacidade. Gonçalo chegou a um resultado melhor porque fez concessões sem conto; Carlos ruiu porque não as soube fazer, principalmente no momento oportuno.

Além disso, entre Pereira e José Marreira, também se podem apontar traços comuns e inúmeros pontos de contato. Ambos trabalhadores e prósperos, de uma prosperidade que ressalta ainda mais a decadência dos "senhores de engenho" e dos fidalgos amolecidos pelo tempo; ambos provenientes da classe dos dependentes das "casas-grandes", onde laboravam como simples criados. Talvez valesse a pena, aqui, uma referência a *Os fidalgos da casa mourisca*, onde laboravam como simples criados. (Talvez valesse a de transformações sociais, com nuanças bem parecidas. Tomé da Póvoa, podemos dizer, identifica-se com José Marreira pela procedência, pelo modo de agir, pela prosperidade decorrente do trabalho que lhe permite transpor a sua classe a uma posição onde se lhe permitem certas regalias.) José Marreira é a variante brasileira de Tomé da Póvoa, e, um lá, outro aqui, ambos evidenciam o aparecimento de uma estrutura social em que as prerrogativas e privilégios de uma classe não têm mais a intocabilidade de outros tempos porque outras são as formas de solicitação e de vida; realçam os aspectos de anacronismo da organização que as famílias tradicionais tentavam por todos os meios prolongar no tempo e no espaço.

Os dois romancistas erguem seus edifícios sobre organismos sociais que se modificam por efeito das mesmas causas. Ambos apontam o processo de decadência de uma classe a operar-se em estreito paralelismo com a ascensão de outra cuja força até então se desconhecia. O que diferencia um romancista do outro, do ponto de vista de nossas considerações, é a psicologia dos indivíduos componentes das realidades recriadas; as idiossincrasias derivadas de condições ecológicas distintas, embora os elementos humanos componentes da realidade portuguesa possam, remotamente, ser considerados os originadores da outra, a brasileira. Curioso é notar também que no sentido da caracterização de dois estágios de uma mesma classe social — a aristocracia portuguesa e a sociedade dos engenhos brasileiros — os dois romancistas jogam com dados equivalentes. Ambos fazem a censura da realidade presente sempre em oposição à realidade social do passado. Em outros termos apontam a degeneração de longas tradições por falta de continuadores. Assim, ambos se circunscrevem dentro da mesma dimensão humana e social ao apontarem as coincidências dessas duas sociedades que se continuam no espaço histórico com semelhanças, qualidades e defeitos que as aproximam em muito. Os processos e a realidade que nos deparam, se não chegam a identificar-se, ao menos em muito se parecem. Diferenciam-se as pessoas porque criadas à luz de outras exigências, porque solicitadas por outras formas de vida e ação. Assim envolvidas por fenômenos peculiares ao meio, adquiriram traços e identidade própria, permissivos de distinguirmos um romancista do outro, embora se possa dizer, agora, que Lins do Rego aproveitou muita coisa das sugestões de Eça. Isso não significa demérito, pois o romancista brasileiro soube, como ninguém, recriar o mundo em que se criou, infundindo-lhe um profundo halo de vida a garantir-lhe o prolongamento no tempo e no espaço. Soube, numa palavra, ser Lins do Rego, apesar de Eça de Queirós e de todos os outros nomes que atrás se apontaram.

BIBLIOGRAFIA

1 — CARPEAUX, OTTO MARIA — in REGO, JOSÉ LINS DO. pref. de *Fogo morto*, 3ª ed., Rio, José Olympio, 1950.
2 — FREYRE, GILBERTO — "Recordando José Lins do Rego" in FREYRE, GILBERTO — *Vida, forma e cor.* Rio, José Olympio, 1962, pág. 33 *et segs.*
3 — LINS ÁLVARO — in REGO, JOSÉ LINS DO, apêndice de *Fogo morto*, Rio, José Olympio, 1950.
4 — QUEIRÓS EÇA DE — *A ilustre casa de Ramires.* Porto, Lello & Irmão, 1951.
5 — *Idem* — *Os Maias.* Porto, Lello & Irmão, s/d.
6 — REGO, JOSÉ LINS DO — *Bangüê*, Rio, José Olympio, 1960.
7 — *Idem* — *Meus verdes anos.* Rio, José Olympio, 1947.

De *Literatura e realidade brasileira.* São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1970, p. 31-42.

O romance político do Recife

Virgínius da Gama e Melo

I

Com *O Moleque Ricardo*, José Lins do Rego realiza o romance político, um mural político-social do Recife. Da servidão patriarcal do engenho, tira Ricardo para a proletarização urbana. Tanto nos romances que fixaram aquela servidão — *Menino de engenho, Doidinho* e *Bangüê* —, *O Moleque Ricardo* é um livro dominado essencialmente pelo econômico, um econômico que se expressa politicamente. Há um divisar de causas nos fenômenos, umas raízes de conseqüências nessa proletarização urbana, como haverá mais tarde na proletarização rural de *Usina*.

O flagrante talento instintivo de José Lins do Rego poderia conduzir a uma certeza de instintivismo quanto à sua criação, mas a análise mais apurada de sua obra leva fatalmente à esquematização, com o surgimento de acurados planos, estudados métodos. O importante nele é que, sendo todos romances de tese, romances com uma finalidade de dizer, essa mensagem é infiltrada pelo humano, pela simpatia dolente, que, às vezes, ele infunde quase desesperada. O desespero, o abandono dos finais de todos os seus romances, com uma insistência que só encontra paralelo em nossa literatura na obra de Aluízio Azevedo, sempre concluindo os seus livros com uma página violenta de ironia crua.

A cronologia mental de José Lins do Rego, quer dizer seu desenvolvimento espiritual, explicaria, em parte, essa temática dos seus romances. Uma temática tão poderosa que chega até as modificações de estilo de romance para romance, algumas se situavam na órbita da mocidade acadêmica da época, volteando entre Raul Pompéia e Eça de Queiroz. *O Moleque Ricardo* participa de outra natureza, uma natureza mais de acordo com os proletários romances russos e de alguns americanos de sua contemporaneidade como Upton Sinclair e Michael Gold. A autenticidade do tema do *O Moleque Ricardo,* entretanto, com a sua vivência vivida no Recife e do seu mural político, faz com que José Lins do Rego produza, realmente, uma obra original. Algo de Babitt, por certo, existirá no Dr. Peixoto, no sentido da incipiente e íntima indiferença burguesa, que a esposa leva à conseqüência mais característica: a deputação federal.

Ricardo, amolecido pelo barro patriarcal do Santa Rosa, afundada a infância no massapê gordo daqueles engenhos, vem florescer no Recife. É um esforço libertário do êxodo e, principalmente, um esforço libertário moral, o que aliás domina toda a obra angustiada do romancista paraibano, que temos pretendido fixar nestes trabalhos. Essa libertação moral se resume em Ricardo abandonando o engenho para que não lhe aconteça mais assistir às liberdades da mãe: "Às vezes com a lua entrando pelas telhas via tudo, mas fazia que não via. Ela reclamava: Olha o menino."

No Recife, na proletarização da padaria, o moleque passa a uma vida mais moral, informada pelo trabalho, por aquele esgotamento físico que o suor gasto na padaria deixava. E, ao mesmo tempo, é naquele ambiente de pão que o bom Ricardo vai tendo reveladas as facetas sociais da vida do Recife, ou melhor, duma proletarização urbana. Os seus amigos, companheiros de trabalho, desbastando as naturais distâncias do início, vão pouco a pouco introduzindo-o no íntimo de suas vidas. E Ricardo, solteiro, bem morado e bem comido, vai penetrando naquela miséria. Vê os meninos no mangue. "Os meninos eram amarelos como os do engenho, mas eram mais infelizes ainda. Lá eles tinham o rio e a capoeira para entreter os vermes e o impaludismo. Os filhos de Florêncio faziam concorrência com os urubus, cascavilhando no lixo." Afastado o proletariado do centro urbano, naquelas zonas circundantes características de toda cidade, vai ele procurando obter da terra as formas de vida, os elementos de vida que a cidade lhe nega. O mangue é habitação, é comida. "O masseiro, a mulher e quatro filhos, dormindo numa tapera de quatro

paredes de caixão, coberta de zinco. Custava 12 mil-réis por mês. Água do mangue, na maré cheia, ia dentro de casa. Os maruins de noite encalombavam o corpo dos meninos. O mangue tinha ocasião que fedia, e os urubus faziam ponto por ali atrás dos petiscos. Perto da rua lavavam couro de boi, pêlo de bode para o cortume de um espanhol. Morria peixe envenenado e quando a maré secava os urubus enchiam o papo, ciscavam a lama, passeando banzeiros pelas biqueiras dos mocambos. Comiam as tripas de peixe que sacudiam pela porta afora. O bicho feio ficava de espreita, esperando. Os filhos de Florêncio passavam o dia pelo lixo que as carroças deixavam. Um pedaço de maré que estavam aterrando. Chegavam em casa, às vezes, com presas magníficas: botinhas velhas, roupas rasgadas, trapos que serviam para forrar o chão, tapar os buracos que os caranguejos faziam dentro de casa. Eram bons companheiros, os caranguejos. Viviam deles, roíam-lhes as patas, comiam-lhes as vísceras amargas. Cozinhavam nas panelas de barro, e os goiamuns de olhos azuis, magros que só tinham o casco, enchiam a barriga deles. Morar na beira do mangue só tinha esta vantagem: os caranguejos. Com o primeiro trovão que estourava saíam doidos dos buracos, enchiam as casas com o susto. Os meninos pegavam os fugitivos e quando havia de sobra encangavam para vender. Para isto andavam de noite na lama com lamparina acesa na perseguição." Uma descrição dessas da vida do mangue faz gosto até ao General Cordeiro de Farias, ultimamente muito preocupado com as 250.000 pessoas que vivem entre nós dedicadas à pesca do siri. Donde se vê que a terra é a mesma, a mesma a gente. E o romancista opõe essa miséria contra a natureza, a beleza da natureza, como a insinuar que esse não foi o mundo que Deus criou: "Quando chegaram no poste de parada, o sol descia com toda sua pompa de cores sobre o mangue cheio. Maré plena. Só se viam de fora os mocambos mergulhados. Havia ouro na água serena, um ouro de raios de sol, brilhando para a vista. Aquilo era como se fosse uma pilhéria de Deus. Para que gastar tanto luxo com lama, com excrementos boiando, com tanta miséria?"; e a doença, ainda por cima, comendo o que restava: "Todos ali tinham moléstia em casa. Quando não era filho era mulher, irmã, mãe, com seu pedaço de sofrimento."

E mais proximamente, mais diretamente ligada a si mesmo, Ricardo vai vendo e sentindo a miséria. Distribuindo o pão, cedo, na cidade, ele vai notando casas que se não abrem ao chamado da corneta. E no moleque, no bom moleque do engenho, vai surgindo um

sentimento de solidariedade: "Se aquele pão fosse dele o moleque faria uma figura bonita. Mas naquelas casas faltava um tostão. Da cama, o freguês estaria ouvindo a sua corneta tocando. E deixavam passar. O estômago esperaria por outra vez." Já aqui, José Lins do Rego, elevando o quadro social de proletariado para a pequena burguesia, vai definindo em ambas as classes a mesma miséria, modificada apenas pelas suas condições exteriores, embora permanecendo a mesma.

Esta também poderia ser a mesma miséria do engenho, mas o ambiente rural pelo seu estatismo, se distingue do ambiente urbano, pelo seu dinamismo. No engenho, a miséria é tacitamente aceita, acobertada pela esperança do reino dos Céus e da vontade de Deus. *O Moleque Ricardo*, entretanto, na cidade, vai encontrar uma miséria não aceita pelos humanos, uma miséria de que os homens se procuram libertar. E a ausência de Deus, aliás exceção na obra de José Lins do Rego que gravita em torno da divindade, é uma característica do proletariado urbano. Um proletariado que no seu pequeno mundo da padaria já começa a sentir as influências dos mundos novos que estão surgindo, de uma consciência de classe a se formar como única maneira de resistência e sobrevivência. Uma consciência de classe, ainda indistinta, ainda passível de exploração como acontece na luta política que envolve o Recife da época. Com o Dr. Peixoto, com um socialismo para uso externo, arrebatando as massas e dizendo-se líder do proletariado, quando deles quer apenas o apoio, um apoio que lhe possibilite conquistar uma deputação federal. Os operários a ele se dedicam, ingênuos, dando guarda nos sobrados da Rua Nova e da Rua do Imperador, enquanto nos outros sobrados se enfileiram os capangas dos coronéis do Interior. Os pequenos choques que surgem, pequenos detalhes humanos de uma campanha dolorosa, vão atingindo Ricardo. Florêncio, capanga do dr. Peixoto, que não é mais que o Dr. Joaquim Pimenta, na vida real, uma espécie de Pelópidas Silveira na vida atual, baleado, recebe Ricardo no hospital. "A freira pediu a visita para sair. Florêncio, porém, queria dizer mais alguma coisa. E pediu para que ele mandasse alguma coisa para a mulher. Ricardo deixou o hospital reduzido a nada. Pensou naquele pessoal morrendo sem saber, pois, mutilado de uma das pernas, não fica assim ao abandono como Florêncio. Os Pessoa de Queiroz compram-lhe uma casa, aposentam-no. Não irá sofrer muito Abílio, inválido, reduzido à companhia dos passarinhos, terá pelo menos o essencial. Nisso, ainda é o patriarcalismo do engenho que leva José Lins do Re-

go a porquê. Pais de família metidos naquilo como numa brincadeira. "Já Abílio, capanga dos Pessoa de Queiroz, foi distinguir as duas atitudes — a tradição de uma família e a eclosão de um elemento novo, isolado.

A conclusão do romance é a mais definitiva possível como romance político-social. Vão os operários, entre eles, Ricardo, envolvidos de ingenuidade e inocência, ludibriados pelos falsos líderes socialistas, numa campanha inglória, para o presídio de Fernando de Noronha. E os companheiros que ficam, no cais, naquela página que Otto Maria Carpeaux considerou a maior do romance brasileiro, não entendem.

"Que fizeram eles que vão para Fernando? Ninguém sabe não."

II

Os cortes verticais da sociedade propostos por John dos Passos, na América, por Aldous Huxley, em Inglaterra, e por Roger Martin du Gard, em França, no Brasil larga aceitação tiveram, não tanto pelo interesse despertado pelos seus diversos romances mas pelo modelismo que passou a influenciar romancistas de naturezas entre si díspares como Jorge Amado, Érico Veríssimo, Oswald de Andrade e José Lins do Rego. Dos três estrangeiros, sem dúvida, o mais romancista é Martin du Gard porque soube, embora construindo um mural cultural e político de toda a Europa da época, impor às suas figuras humanas aquele toque essencial de humanidade que é a própria natureza da arte. Huxley ficou-se apenas em malabarismos, fascinantes às vezes, mas sempre artificiais e inócuos. John dos Passos, o iniciador dessa técnica curiosa e rara, chegou por vezes a uma certa grandeza nos seus romances sobre "U.S.A.", especialmente na trilogia *Paralelo 42, Manhattan Transfer* e *Dinheiro Graúdo.*

Essa temática do coletivismo, um estudo vertical da sociedade em todas as suas facetas e camadas sociais, ainda é um resquício do naturalismo, pois, aqui, o cientificismo da concepção romanesca é a linha dominante. O romancista se põe como um descritivo da sociedade, não mais como o fazia o naturalismo, especialmente Zola, num apenas dos seus ângulos, mas com uma visão totalizante, perdendo, evidentemente, a sua força na multiplicidade dos seres e dos acontecimentos. É o domínio, no campo da personagem, do típico, uma contrafacção, portanto, do espírito do verdadeiro romance que não

trata do típico, antes do excepcional, o típico que lhe interessa não é o da personagem mas o do humano. A compreensão estética desse fenômeno salvou a natureza essencialmente russa do mundo de Dostoiévski, situando-o na humanidade mais profunda. O naturalismo, com suas nítidas tendências e origens materialístico-dialéticas, resumia o humano no social e no econômico e a personagem a um típico romanescamente inexpressivo, fazendo mais sociologia que romance. Os cortes verticais de John dos Passos, Aldous Huxley e Roger Martin du Gard são, assim, a seu modo, resquícios de um naturalismo, embora que somente o último tenha emprestado à sua criação um sentido de casualidade, o que ainda era naturalismo, enquanto os dois primeiros pela disponibilidade se pretendiam libertar de uma fórmula de conseqüência, o que foi sua ruína, pela inocuidade de comunicação, pela inconclusão desses trabalhos, inteiramente gratuitos, quando o romance jamais poderá ser uma inutilidade. Ele tem absoluta necessidade de ser e transmitir a sua mensagem.

No Brasil, a técnica dos cortes verticais participou essencialmente da causalidade. Uma causalidade que vai encontrar o seu "climax" nos quadros justapostos de Érico Veríssimo em *Caminhos cruzados*, em que vidas completamente desconhecidas entre si se entrosam e se influenciam no orgânico todo social. Um almoço de comerciantes vai decidir do destino da professorinha, uma iniciativa governamental vai propiciar um lugar ao sol a quem menos se poderia esperar fosse atingido por ela. A causalidade seria assim, pelo menos para Érico Veríssimo, com sua natureza delicada e leve, primária, um conjunto de reflexos de pequenos atos humanos, todos eles temperados por uma saudável e falsa filosofia de vida. Já a causalidade para Jorge Amado nos seus romances da Bahia, para Oswald de Andrade, em *Marco zero,* essencialmente huxleyano pela violência dos cortes e transposições sincopadas, para José Lins do Rego no *Moleque Ricardo*, teria uma amplitude sociológica — os pequenos atos humanos sendo absorvidos pelas condições ambientais, por um processo coletivo, duma amplitude social e histórica Nesse sentido, Jorge Amado, por uma maior exterioridade de visão, aproxima-se mais de John dos Passos, sendo o primeiro no Brasil a pretender fixar um momento coletivo através de "manchetes" de jornais, coisa em que o americano se tornara mestre, pela oportunidade singular que punha nessas intercalações ao texto do romance.

Enquanto Oswald de Andrade realizou um romance fraquíssimo por se ter principalmente apegado ao gênero de Huxley e de Dos

Passos, os livros de Jorge Amado e José Lins do Rego, embora realizando esses cortes verticais, seguiam a linha tradicional do romance, com uma história central que se elevava a todas as camadas sociais, elas gravitando em torno dela, polarizadas. A mesma técnica que usara Dostoiévski em *Os possessos*, um mural da sociedade russa da época, um retrato de corpo inteiro da decomposição tzarista, em que nada do característico ou do essencial é esquecido, tudo em termos da mais estrita causalidade. Como o haviam feito anteriormente Stendhal e Tolstói em *Guerra e paz*. Em Jorge Amado, por uma insuficiência de criação, uma displicência de feitura, embora tenhamos nele o maior talento romanesco na nossa literatura, essa visão global da sociedade, em termos de causalidade, peca por um excesso de partidarismo, um colorido de si mesmo sempre presente, sem aquela disponibilidade, pelo menos aparente, tão necessária à arte do romance que deve dar a impressão de acontecer e não de ser acontecido. Os romances de Jorge Amado são acontecidos; prévia e determinadamente, logo se verifica à primeira vista. O que não ocorre com a arte de José Lins do Rego que, embora depurada, sujeita a planos de realização, de acurados métodos e pacientes estudos, conservam aquela visão de instintivismo, um convencimento de força espontânea da natureza.

O Moleque Ricardo, o seu grande romance político, está na linha do *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, o maior romance político do Brasil, em que o gênio de Graciliano Ramos, com uma sutileza e uma habilidade extraordinárias, cuidando da gente mais pobre do romance brasileiro — um homem, uma mulher, dois meninos e uma cachorra — soube sintetizar tudo que havia de mais nosso em nossa agonia político-social. Tudo isso, sem que o romance deixe de ser uma história simples, aceitável por todos, nos seus lineamentos exteriores, aquela nua e crua, duma pobreza infinita, em que uma família faz apenas fugir da terra enquanto a seca vem. Já *O Moleque Ricardo*, como numa antevisão da movimentação de massas que José Lins do Rego iria fazer em *Pedra Bonita*, é um romance coletivo. E isso distingue, em parte, a natureza dos romancistas Graciliano Ramos e José Lins do Rego. O isolado e rústico mestre Graça, "áspero e intratável", como o cacto do poema de Bandeira, se dava melhor ao situamento como se permite José Lins do Rego, os amplos avanços humanos coletivos. À multidão da *Pedra Bonita*, Graciliano Ramos, com aquela parcimônia dolorosa de si mesmo, preferiria sempre a solicitude de Fabiano e de Sinhá Vitória, casados, lutando juntos e sempre tão distantes.

Acresce ainda que, afastando-se do partidarismo de Jorge Amado e Graciliano Ramos, José Lins do Rego não acredita nas rupturas sociais, nos choques violentos ante uma forma nova de vida que surge. A sua natureza é mais de crença no equilíbrio dinâmico, o que, aliás, é fundamento verdadeiro, pois o equilíbrio estático é uma abstração, um elemento puramente teórico. E acreditando no equilíbrio social dinâmico, a obra de José Lins do Rego possui um sentido de continuação de vida, de modificação de vivência, de vitalização da morte mesmo das formas sociais mais retrógradas. Daí um sentido de realidade e permanência das suas criações, mesmo quando a fisionomia urbana e rural é completamente outra. Vinte e tantos anos depois da feitura do *Moleque Ricardo*, as condições político-sociais do Recife são praticamente as mesmas. A sua própria fisionomia econômica, apesar do nascimento de algumas indústrias, não perdeu o seu caráter de raízes rurais. A Usina ainda domina a nossa vida econômica e, conseqüentemente, a nossa vida política, pois poder econômico é, por excelência, poder político. Ou melhor, ambos se confundem, se identificam, são o mesmo poder. E não somente nas democracias, onde mais se fazem sentir, pelo menos exteriormente, as suas repercussões e conseqüências também nos regimes mais marcadamente socialistas e comunistas, pois aí o poder político, para existir, precisa constituir o próprio poder econômico. O Recife ainda gravita entre os usineiros e os proprietários de terra, que, transplantados para a capital, organizaram os feudos urbanos nos córregos e alagados, nas zonas mais miseráveis da cidade, instituindo ali uma servidão política, quando já havia a servidão da terra. O bacharelismo inócuo, o universitarismo poluído, tanto como hoje, surgem nas páginas de *Moleque Ricardo* como realidade presente. Os demagogos, ora proliferando, não mais prometendo o reino dos Céus, mas o da Terra, estão vivos no dr. Peixoto do romance de José Lins do Rego. Todas as camadas sociais são apresentadas pelo romancista paraibano, não em sistema de justaposição, mas de entrosamento dentro da fórmula tradicional do romance, o que lhe dá um interesse de romanesco que não encontramos nos outros romancistas que se pretenderam o corte vertical da sociedade. Nisso não somente pelo localismo, para nós, grato, José Lins do Rego escreveu o grande romance político do Recife, talvez, o mais completo romance político de nossa língua, se não existisse a obra-prima de Graciliano Ramos — *Vidas Secas*.

De *Jornal do Commércio*, Recife, 4/11 nov. 1956.

O negro tinha caráter como o diabo! (excerto)

M. Cavalcanti Proença

Quando José Lins do Rego apareceu, o ambiente literário estava preparado para recebê-lo, aceitá-lo e aplaudi-lo, pois, com a publicação de *Macunaíma*, em 1928, fora transposto o ápice da fase polêmica do Modernismo, e não mais se discutia a necessidade de renovar a linguagem literária no Brasil.

É certo que o escritor paraibano negava a própria filiação ao Movimento Modernista de 1922, preferindo colocar-se sob a bandeira do Manifesto Regionalista de Gilberto Freyre. Pensando bem, há certa dose de modéstia nessa autovinculação ao puramente regional, de quem tão fulminantemente se projetou em termos nacionais e que, por isso mesmo, correspondia a um programa, a uma aspiração, a um movimento de âmbito também nacional, como foi a Semana de Arte Moderna. O fato de ele se ter realizado em São Paulo jamais significou, nem pretendeu significar, limitação regional; tanto que, ao lado de Raul Bopp, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, haviam de passar, pelas largas portas que ela abrira, romancistas e poetas de todos os quadrantes, principalmente os grandes da literatura regional nordestina.

Da Paraíba, em 1928, tinha vindo *A bagaceira*, de José Américo de Almeida, livro de excepcional importância na literatura regionalista brasileira; entretanto, a erudição do autor, que, antes do romance, já nos dera um ensaio sobre a Paraíba, passou a limpo a linguagem dos personagens, disciplinou em compasso retórico o falar regional.

Digamos, antes, da importância dessa linguagem paraibana. Pela incapacidade do porto de Cabedelo, aquele Estado nordestino viveu, por muito tempo, isolado de influências externas, daí resultando tivesse conservado uma linguagem das mais características e autênticas, do ponto de vista regional; linguagem tão específica e circunscrita que os seus mais fiéis usuários são os poetas populares.

Citem-se apenas, para balizamento, Inácio da Catingueira, Ugolino do Teixeira, Romano da Mãe-d'Água e Leandro Gomes de Barros, famosos em todo o Nordeste e, depois do livro de Leonardo Mota, no Brasil inteiro; e diga-se que a linguagem por eles usada é, ainda hoje, a de certas zonas mais remotas da Paraíba; mais remotas e mais autênticas.

Foi essa a linguagem que José Lins do Rego usou nos seus romances. E, distribuída na cadência de um ritmo narrativo tradicional, só poderia despertar curiosidade e admirado aplauso dos leitores, que a evolução do Movimento Modernista predispusera a aceitar e, mesmo, a desejar, tudo quanto fosse autenticamente brasileiro.

Eruditamente, através de muito estudo e muita pesquisa, de consulta a glossários, de leitura de escritores regionalistas, Mário de Andrade, indiscutível teorizador do Modernismo, procurara estruturar uma língua comum a todas as regiões do Brasil, antecipação de uma linguagem homogeneizada que, ao fim de muitos anos de intercomunicação, se tornasse instrumento de verdadeira integração cultural no país. Entretanto, sua própria cultura lhe dizia com certeza que não estava criando uma linguagem, mas, apenas realizando uma experiência, tentativa de mostrar aos contemporâneos aquilo que poderia e deveria ser a experiência coletiva de um povo.

É fácil imaginar o alvoroço de quem, à força de erudição e de idealismo, tentava a estilização da linguagem oral brasileira, ao encontrar, bruscamente, um escritor que trazia para a literatura aquela estilização, com absoluta autenticidade regional; e que a trazia, não buscada, mas espontânea e puríssima, colhida na própria fonte, incontaminada de qualquer influência erudita; e que, ademais, conservara não apenas o imprevisto regional, mas os condicionamentos seculares de uma língua portuguesa do século XVI — substrato dos diferentes falares do Brasil —, por isso mesmo, testemunhando a unidade de nossa linguagem nacional. Vocabulário, provérbios, frases feitas e, principalmente, certos processos de construção traduzem o reconhecimento da existência de uma linguagem falada, diferente da literária, mas de possível aproveitamento, quase exclusivo, numa narrativa literária.

De José Lins do Rego alguns críticos disseram tratar-se de escritor desprovido de retórica. Pois, quando analisarmos, embora superficialmente, os aspectos lingüísticos de *O Moleque Ricardo*, veremos que essa ausência de retórica — no sentido de ornamento literário, artesanato formal — significa, exatamente, estilização. Na verdade, a única retórica merecedora de esforço do escritor se traduz na arte milenar de persuadir e convencer. Quem a poderá negar ao autor de *Bangüê?*

Essa arte de persuadir e convencer o escritor a imitou da linguagem ritmada dos contadores de história do Nordeste, transnarrados pela Velha Totônia, com aquele traço de aclimatação de personagens e cenários, qualquer que fosse a fonte das narrativas. O próprio José Lins do Rego conta que, ao saber a origem da lenda do Barba-Azul, possivelmente nascida na França, se lembrou de que, na boca de Totônia, ele era nordestino e senhor de engenho.

Voltando ao geral, o que importa é ver que existe uma linha diretriz no estilo do romancista paraibano. E essa diretriz é o ritmo fraseológico, que deita raiz na mais antiga tradição dos contadores de histórias, que, durante muito tempo, foram — para muitos continuam a ser — os únicos artistas a levar ao povo o testemunho de que a palavra não é tão-só instrumento de comunicação na vida de cada dia, mas é, ainda, matéria-prima da emoção artística. Daí, o povo reconhecê-los — hoje como ontem — intérpretes de suas tradições, de sua ética social e de suas inspirações.

Quando, certa vez, um contador declarou que os versos eram dele, mas a poesia era do povo, estava definindo, sem o saber, que povo e artista se identificam na razão direta do domímio com que este utiliza as técnicas coletivas de artesanato.

Neste sentido, José Lins do Rego foi excepcional na literatura brasileira. E não se pretende assinalar, neste breve estudo, mais que a autenticidade de uma linguagem realmente significativa de uma vivência tão vigorosa e tão inalienável que não a contaminaram as ulteriores experiências do escritor e de seus personagens.

Os romances do Ciclo da Cana-de-Açúcar têm inegável caráter memorialista; e este, passado no Recife, vivido em estágio social diferente daquele em que ancorara o Santa Rosa, é, ainda, esgalho daquelas memórias e do Ciclo da Cana-de-Açúcar.

Estudado, há trinta anos, por muitos críticos, a linguagem de José Lins do Rego não terá, aqui, análise sistemática e minuciosa: limitar-nos-emos a apontar-lhe as características mais sensíveis e, em

principal, os seus traços de oralidade e o seu caráter regionalista. Regionalismo, às vezes, tão acentuado que se necessitaria de um glossário, para consulta dos que não são nordestinos, e, mesmo, dos nordestinos estranhos à várzea e à sociedade nucleada pelos engenhos.

Importante dizer que a oralidade do romancista, sendo, em última análise, a estilização da linguagem falada, não se limita ao vocabulário, mas se estende à colocação das palavras na frase, composição dos parágrafos, ao emprego de formas verbais e pronominais não acolhidas na linguagem erudita e, em muitos casos, ao condicionamento do período escrito à entoação que se lhe deve dar na leitura. Em voz alta, como deve ser lido o romancista, pois é em voz alta que as pessoas se comunicam.

Exemplo típico da importância da entoação é a ausência das palavras correlacionadoras que indicariam ao leitor a ascendência da linha tonal: "E apitava de longe um trem, de muito longe que o apito chegava a ele como um toque de flauta." Estas orações de conseqüências descrevem uma parábola tonal, cujo ramo ascendente é identificado pelo termo de correlação — tão, tanto, tal, de tal maneira, a tal ponto etc. Um escritor não-oralista escreveria: "E apitava de muito longe um trem, de tão longe que o apito chegava a ele como um toque de flauta." Não José Lins do Rego, que trazia no ouvido a cadência dos cantadores do sertão, cuja voz — elevando-se ou descendo — destaca a relação entre os membros do período: "Pisa no chão devagar/ Que a folha morta não chia." "Chorava o filho com fome/ que só faltava morrer" (GENOVEVA DE BRABANT).[1]

"Reinou em Rosa um prazer/ Que desmaiou sobre o leito" (ROSA DE MILÃO).[2]

Excluída a preocupação métrica, teríamos: "— pisa no chão (*tão*) devagar"; "chorava filho com (*tal*) fome." — "reinou em Rosa (*tanto*) prazer."

Traço de oralidade, e também de regionalismo, são as hipérboles representadas por adjetivos, esvaziados de seu primitivo sentido e que, destacados pela entoação enfática, funcionam como superlativos do próprio complemento. Logo no primeiro capítulo um exemplo: o escritor está contando os derradeiros momentos que o mole-

1 e 2 *Literatura popular em versos,* Antologia, tomo I. Edição da Casa de Rui Barbosa. M.E.C. Rio. Pgs. 29-56 e 75-99.

que passa no bangüê e o banho que deu no irmão caçula, a pedido da mãe, "o último serviço no Santa Rosa"; e porque o banho foi longo demais, e o Coronel Paulino andara aos gritos, chamando por ele, "Avelina (a mãe) já estava *medonha* de raiva", quando Ricardo entrou em casa. *Medonho*, também, seria, mais tarde, o barulho da maxambomba na Rua do Recife; e *medonho* ele próprio ficaria com o patrão, que *deu um grito por ele*, interrompendo o fio de suas recordações. Em todos os casos, é evidente a função intensificadora de *medonho*.

Metáfora vazia, puramente hiperbólica, aparece nesta frase: "levou Rafael para casa, *roxo de frio* e com a *boca melada do lodo* do rio." Ora, o menino era preto como Ricardo, não poderia ficar *roxo de frio*, onde se vê que o adjetivo deixa de exprimir cor para indicar intensidade.

Na mesma frase, outra hipérbole: "*a boca melada do lodo* do rio", em que a metáfora vazia vem do engenho, onipresente na memória do autor e na do seu personagem. Tanto que aparece com outros complementos: amor "*melado* de luxúria"; "canela *melada* de lama" etc.

De outras vezes a hipérbole vem representada por substantivo em função predicativa: "Jesuíno era *uma besta* de bondade." "Não bulindo com ele, é um *carneiro*." "Pãozeiros e balaieiros que não eram *bestas* como ele..." — "O homem era uma *pamonha* nas mãos da mulata." — "Está um *cadáver*."

Mais freqüentemente a ação amplificadora repousa em verbos, que aparecem com sujeitos e objetos inusitados: "Isaura *enchia o negro* da cabeça aos pés." — "*O carnaval escancarava a boca* por toda parte." — "As mulheres começavam a *debulhar os comentários*." — "Soldados embalados *entupiram a rua*." "As orquestras *se rebentavam de estusiasmo*." E uma série de metáforas, aumentando a tristeza e a alegria, o egoísmo dos ricos, a desvalia do pobre.

Traço característico de oralidade será, também, o emprego profuso de expletivos, possivelmente o que mais se destaca na prosa de *O Moleque Ricardo*: "Quando cresceu mais ficou mais *de* longe". — "[....] mas o *que* estava *era* chorando." — "*De* com pouco estão tocando fogo no operário." "Aí *é que* Sinhá Antônia chorava." "Mesmo, quase *que* tudo para ele *era* ela *que* fazia."

Registrem-se, ainda, à conta do oralismo, certos tipos de estrutura fraseológica em que as palavras se colocam na mesma ordem em que são enunciadas na linguagem coloquial, sem correção do escri-

tor, indiferente às regras de "como ordenar a oração." O povo fala, às vezes, por anacolutos, e se entende; ninguém, até hoje, deixou de entender José Lins do Rego. Vejamos: "A família de Florêncio, as conversas dos caixeiros, a D. Isabel morrendo, tudo para uma distância de léguas." — "Casa que dava comida, pão velho, frutas passadas, o cego esperava pouco." — "Era um automóvel quebrado, com mulheres dando gargalhadas." — "Vira uma moça morta num caixão, com enterro de muitos carros." — "E a fresca da madrugada banhava-lhe o rosto de orvalho, com uma friagem boa." — "Jesuíno deixando o terreiro dele, um negro fugindo das rezas, dos cantos, das danças do seu terreiro." — "Quase que uma noite deixara o seu quarto correndo, correndo, correndo até chegar no Fundão, e se entregar a 'seu' Lucas, dando o seu corpo para o Seu Lucas tirar o que havia de ruim por dentro dele."

Desnecessário dizer da relação íntima, quase simbiótica, entre oralidade e regionalismo, e seria lapalissada afirmar que o escritor oralista é, em principal, um auditivo. No caso deste livro, em cada parágrafo, quase em cada linha, o leitor jejuno de contato com o Nordeste se surpreende com tempos de verbos e casos pronominais, conectivos e regências, onde convizinham formas caídas em desuso e formas em evolução, num complexo de fenômenos comuns à linguagem coloquial daquela área geográfica.

Ressalta, em principal, o emprego do imperfeito do subjuntivo onde caberia o futuro do pretérito nestes exemplos: "Aonde que *fosse* encontrar dinheiro para a passagem?" — "Nunca mais que ele *subisse* com mulher assim." Aqui, nunca que *tirasse* o pé da lama." — "Nunca mais que aquelas mãos *pesassem* a carne e o sabão de Seu Alexandre."

Também a *consecutio* de tempos verbais, no período, apresenta alguns casos curiosos: — "*Seria* que D. Isabel *iria* morrer?" — "*Seria* que Florêncio *morresse* mesmo?" — "Só *estava* ali no balcão porque a mãe *chorou* pedindo." — "Ele *pensava* que homem no mundo *é* só ele." "*Seria* que o feiticeiro *tomara* ele para protegido?" — "*Seria* mesmo que ela *tivesse* parte com o diabo?" E, seguramente, centenas de outros. Muitas vezes, também, o futuro do pretérito é substituído pelo imperfeito, o que, aliás, ocorre na linguagem oral de quase todo o Brasil, e mesmo na literatura: "Se não fosse a doença da filha, Sinhá Ambrósia não *invejava* a vida de ninguém", exemplo que fica isolado, pela desnecessidade de outros.

Quanto à concordância *ad sensum* e à mudança de tratamento, o escritor permanece fiel aos processos da língua coloquial regionalista, correndo, mesmo, em certos passos, o risco de ambigüidade: "Essa *desgraça* só *querem* da gente o braço. Depois que *vá* pedir esmola." — "Os *empregados* do saneamento que era gente dele *fizera* o serviço." — "*Nós ia* trabalhar." — "Quando *tu* te casa?" — "Florêncio, não *te mete* com isto, deixa isto!"

Natural que José Lins do Rego também acolhesse a norma popular em relação ao se, indicativo de sujeito indeterminado, conservando o verbo no singular. "Quando *se escutava os gritos* lancinantes que ele tirava do seu instrumento..." — escreve, logo no primeiro capítulo. Embora tenha escrito também: "De ponta a ponta só se escutavam elogios à gente de Seu Abílio", atribuímos à gramatiquice de consultores este plural: — "Não se *pegavam* doenças." Mesmo não podendo consultar o original, faríamos, sem hesitar, correção às avessas, restabelecendo o que deve ter sido a forma primitiva: "E não se *pegava* doenças."

A mesma observação cabe em referência à pergunta: "O que diabo eram noventa mil-réis?" Quer-nos parecer ter sido acréscimo de puristas o *m de eram;* mesmo porque, em outro capítulo, o futuro sogro pergunta a Ricardo: — "Que diabo *era* quatro mil-réis por dia?"

E, pois que foi feita a observação, abra-se logo parênteses: leitores de originais, talvez por excesso de zelo gramatical, e, talvez a pedido do próprio escritor, tantas vezes acusado de ignorá-la, devem ter levado um pouco longe a própria responsabilidade, confundindo rever e corrigir. E, com isso, a poder de acréscimos dessa natureza, terão subtraído à crítica, de forma irrecuperável, alguns elementos de grande importância para o estudo da obra do romancista.

Voltando: fiel ao falar do povo, José Lins do Rego teria que desprezar certas regras de regência, nascidas, algumas, dos gramáticos e não da tradição do idioma. Não espanta, pois, tivesse escrito: "Era capaz *daquele* sujeito estar enchendo os seus ouvidos de história." — Capaz *da* menina esquecer o moleque com a animação da viagem." — "Capaz *do* 'seu' Lucas estar com a razão."

O uso do gerúndio é de grande efeito expressivo em José Lins do Rego que o empregou freqüentemente para circunstâncias e, como é natural da linguagem popular, para qualificar.

Ricardo quer saber se a namorada viajaria com a família para o Rio; e ela, apanhada em flagrante de dissimulação: — "Pai e mãe indo..." — Os que desejavam sossego acima de tudo rejubilaram-se

com o fim da greve: — "Brigassem, se despedaçassem, que eles *estando* fora era o que servia." — "O negro velho parecia que estava de olho *esperando*." De Guiomar, alguém conta, para consolar o negro Ricardo: — "Nunca vi ela que não fosse com os dentes de fora, *rindo-se* com o tempo." E quando ele se apaixona, feio, por Isaura, 'sofria tanto, com a negra *negaceando,* que fora ao jardim falar com o feiticeiro." Seu Abílio volta para casa, sem a perna e o emprego; a mulher insiste em conversar, puxa assunto; e ele, "só se *balançando*". Ricardo devaneia: "A mulher estendida na cama-de-vento. [....] De vez em quando *tossindo,* e o povo de 'seu' Lucas *falando* com Deus, os instrumentos *roncando* e as vozes das negras *chamando* pelo céu."

Problema vizinho, o da colocação dos pronomes teve, também, o tratamento que lhe dá o povo, não apenas no Nordeste. Qualquer mãe brasileira diria como Ambrósia: "Odete *teria se diplomado*." Logo, o escritor tinha de dizer assim, para não tornar inautêntico o diálogo entre a velha e o futuro genro.

A mesma observação pode ser feita em relação ao uso do pronome oblíquo em começo de frase, proibição enterrada há muito tempo pelos escritores modernos. José Lins do Rego, mesmo sem o enterro, escreveria como o povo fala: "*Me* alembro de um que me mandou buscar em casa." — "*Se* comparava nunca com aquela outra profissão?" — "*Me* dessem a polícia que o senhor via."

O emprego de *lhe* por *o*, pronome pessoal, é traço da linguagem oral e da literatura popular, em várias regiões do Brasil. Explicação plausível será a atonicidade do *o* e de suas variações, que, assim, se aglutinam com as vogais próximas, desaparecendo ambiguamente na conversa. Haverá, pois, na raiz do fenômeno, uma intenção de clareza, intrínseca nas comunicações orais e nas manifestações literárias do povo. Sendo essa ambivalência do *lhe* fenômeno geral e quase sem contraste, o escritor lhe deu acolhida, com a mesma amplitude: só excepcionalmente *o* e variações aparecem; o *lhe* é regra em *O Moleque Ricardo*: "No mundo não podia haver um homem que *lhe* batesse em alegria." "Guiomar retirou bruscamente as mãos da grade de ferro, como se um tição de fogo *lhe* tivesse tocado."

Ainda em relação a pronomes, é freqüente, como na linguagem popular, o uso do caso reto em função objetiva direta: "O medo do moleque era que o homem se arrependesse e não quisesse mais *ele*." — "Levo *ele* para emprego." — "Quem manda *ela* ser sem-vergonha?" — Notar que, no último caso, a frase contém, até certo ponto, o reconhecimento da função subjetiva do pronome em relação a *ser*.

Pode ocorrer, entretanto, que o emprego do caso reto, em função complementar, resulte em ambigüidade. Por exemplo: Falando do pai-de-terreiro e de seu jardim, diz o escritor: " 'Seu' Lucas amava o jardim do Coronel. Ali na Encruzilhada não havia outro igual. Vendia as flores para *ele*. O Coronel dera ordem. Podia 'seu' Lucas negociar com suas obras-primas sem susto." Até aí, 'seu' Lucas é jardineiro e vendedor de flores, e o Coronel, dono e beneficiário, pois " 'seu' Lucas vendia as flores para *ele*." Só no período seguinte fica explicado que o produto da venda ficaria para o velho xangô: "Um senhor de engenho não recebia dinheiro de pés de roseiras."

Cabe, ainda, registrar o uso de formas verbais como substantivos. Logo na abertura do livro, vemos o moleque preocupado com a "fugida", forma de gosto clássico, que nos lembra Bernardim Ribeiro: "Menina e moça me levaram... [....] Da razão dessa *levada*..."

O regionalismo do escritor não se confina, estretanto, nessas liberdades gramaticais, pura conseqüência de sua espontaneidade de "contador de histórias", como o chamou Otto Maria Carpeaux, e componentes do seu realismo. Importantes, também, são as frases feitas, os provérbios, os giros sintáticos, as imagens que vêm do engenho, subjacente na memória do autor e do personagem, como se disse. E, ainda, a estrutura das frases, em que os períodos se soldam, numa cadência que, por não buscada, tem o cunho das criações definitivas.

O aproveitamento de frases feitas e de sintagmas de uso popular resultou em seleção e estilização da língua regional; e de tal forma estão integrados no ritmo do livro que, muitas vezes, passam despercebidos ao leitor.

Alguns exemplos: As mulheres do engenho consolam Avelina, saudosa do filho fujão: — "Te agaranto que com pouco dá pra gente." Seu Alexandre manda o moleque levar um recado à casa da amante, e logo recomenda que volte "*em cima dos pés*." No bonde, discute-se macumba, e alguém diz que não "*vai atrás de reza de xangô*." Um folião "*se fez de besta*" no ensaio do clube e "*comeram o bicho na festa*." D. Isabel gemia de "*cortar o coração*." Odete ia ao terreiro e voltava "*botando a alma pela boca*", mas a mãe trazia um "*raio de esperança*." De Florêncio, a mulher dizia que ele estava "*se concluindo*", inesperada transfiguração do sintagma comum "se acabando." Sinhá Ambrósia e Odete ficam "*saltando num pé só de tanta alegria*", com a notícia da viagem para o Rio. Um operário, descrente dos líderes, protesta: "Deixar os filhos no *oco do mundo*, para moleque Clodoaldo *andar palitando os dentes* por aí afora?" Florêncio

pede notícias da greve, mas "*pergunta por perguntar.*" E conta que sentiu a dor de "uma tijolada *na caixa dos peitos.*" A mulher aconselhava, e Florêncio "*nem como coisa.*"

Muitas vezes, sintagmas e frases feitas são rejuvenescidos, por substituição ou acréscimo de palavras, pluralização, ou, mesmo, pela inversão da idéia, como nestes exemplos: Ricardo "*dava muito* pelo que o Simão dizia." — "Seu Alexandre era homem *de* eiras e beiras, muito superior aos pobres-diabos *sem* eira nem beira." Ricardo ficou "de orelhas em pé", ouvindo os discursos, e o povo murmurou que o Dr. Pestana ganhara do comércio, "de mãos beijadas", uma casa no Recife; com medo de assombração, Ricardo "não pregava os olhos." D. Isabel esperava que "Deus *lhe* fosse servido." Quando o pai de Odete perdeu a perna, o povo da Rua do Cisco comentou: "Abílio *vale mais nada.*" Quando Seu Abílio dormia "*a casa dele pisava em ovos* para não lhe perturbar o sono."

Os giros sintáticos, caracterizados, principalmente, pelo uso imprevisto dos conectivos, responsabilizam-se, em grande parte, pelo vigor da linguagem de José Lins do Rego, pois mantém aceso o interesse do leitor. Ligam-se ao fenômeno certas indefinições do sujeito gramatical, como nesta frase: "Quando [Nazaré] *cresceu os peitos,* passou-se para o mundo, que era melhor."

Inumeráveis no texto, destacamos, aqui, alguns desses giros sintáticos, de cunho regional ou coloquial: "Romperam *por* cima dele, *com* umas duzentas braças de distância." — "Chorava *de* besta que era." — O patrão deixava que o jardineiro vendesse as flores em benefício próprio, porque "um senhor de engenho não recebia dinheiro de pés *de* roseiras." "Guiomar "voltava *para* sua cabeça", e ele pensava convidá-la "*para* sair num passeio." "Seu" Antônio chegava à padaria "abrindo a boca *no* sono mal dormido." O empregado "dissera ao patrão *da* família que ele sustentava." Ricardo recebe carta de casa, contando que tinha mais um irmão e pensa: "Pedro devia estar pequenino, do tamanho *que* deixara Rafael", isto é, do tamanho de Rafael quando ele o deixara. Quando D. Isabel morre, Seu Alexandre fica urrando no quarto, "num choro alto." Ao saber do atentado, "o patrão [de Seu Abílio] mandara dizer *para que* fosse uma pessoa [....] conversar com ele. Sinhá Ambrósia pediu *para* Ricardo ir." E o aleijado contou: "Me aleijaram. Me botaram na mesa, que, quando dei *de* mim, estava aqui neste estado." O patrão "fazia questão *por* pão velho".

Prosseguir seria um nunca acabar. Acrescentaremos, apenas, que algumas palavras têm grande força expressiva nesses giros sintáticos, em principal, *só* e *mesmo*. Veja-se: No bonde, o operário "*só* fazia bater com os pés, *só* protestava com os pés". E Ricardo "se arrepiava *só* em pensar em briga ali no bagageiro". D. Isabel "*só* somiticava com ela mesma". E "*só* podia dormir assim, vendo aquele mundo de carne por perto, as carnes do marido". O irmão caçula, depois do banho de rio, ficou olhando "para Ricardo, como se estivesse senhor do segredo. *Só* coisa ensinada". Em Recife, havia "gente na rua, que *só* formiga". " 'Seu' Alexandre *só* fez lhe dizer". À meia-noite, na padaria, "*só* se ouvia a chuva". Quando a mulher procurava conversa, o aleijado "era *só* se balançando". Na estrada do Santa Rosa, "de barulho *só mesmo* o das cigarras". No quarto do moleque "*só* dava *mesmo* para sua rede e sua mala de folha-de-flandres".

Ainda sobre giros sintáticos e frases feitas, é freqüente no livro a pronúncia popular *pra* em vez de *para*. Tanto que, em alguns trechos, a forma culta nos parece intervenção do revisor. Aqui, por exemplo: "Guiomar de dentes *para* fora para ele", em que o próprio ritmo fraseológico pede o "pra fora".

E há, ainda, o vocabulário regional, com o seu imprevisto, às vezes simples alteração semântica de palavras de uso comum: freguês é quem compra, mas é também quem vende, tanto que os de "seu" Alexandre, no dia em que a massa azedou, ameaçaram arranjar outra *freguesia*. D. Isabel era *sem bondades*, quer dizer, sem pose, sem orgulho; marmota é traição, farsa, que os doutores não iam fazer com os operários; "Seu" Lucas *cascavilhava* a terra, e os meninos de Florêncio, o lixo; Ricardo tinha *pegadio* com Isaura, estava *pegado* com ela, como os velhos, na greve, estavam pegados no rifle; as moças do clube eram *dadas*, expansivas; Ricardo e a namorada procuravam os *esquisitos*, os escondidos, isto é, os lugares desertos; o amor de Odete era cheio de *cavilações*; Sinhá Antônia sentia até no *gorgomio* o mau cheiro do mangue; D. Isabel não *somiticava*, não era avarenta, até dava esmolas; os rapazes do Recife eram *sibites* e faziam *gatimonhas*; o Cel. não sairia do Santa Rosa; *infincara-se* na terra; Ricardo *suspeitava* de que D. Isabel morresse perto dele, isto é, tinha medo; logo depois do casamento começou a abusar-se da mulher, da sogra, da casa, isto é, a enjoar: "*Abusava-se* das conversas do sogro, da dedicação de Sinhá Ambrósia". "Casara-se com uma menina boa [....] e se *abusara* dela, da família, da casa."

Botar é verbo de múltiplos sentidos e por isso de muito uso: "Não *botaram* nem uma gota d'água nas plantas", dizia D. Margarida, quando perdia no bicho; "Seu" Alexandre, depois do serviço, *botava-se* para a mulata do Chapéu-de-Sol; Odete vinha do terreiro de xangô, *botando a alma* pela boca." — "*Eu botava* para fora esta negra que não me faz nada." — Seu Alexandre, contando a ingratidão de Ricardo, que entrara na greve: "*Botei-o* dentro de casa." No quarto de Florêncio, agonizante, o canto de 'seu' Lucas era um "gemido de alma *botando-se* para Deus".

Encostar também é verbo que, além do usual, tem outros sentidos: Para Odete, é inércia, pois a mãe é quem fazia tudo, "ela se *encostava*." — "Só me *encosto* em homem que eu veja com jeito de gente", dizia Seu Abílio; e, na boca do capanga, *encostar* tanto podia ser receber como dar proteção.

Imagens que lembram a vida do engenho são freqüentes: Ricardo, às vezes, justificava as traições que o patrão fazia à mulher, pensando que o leito conjugal já era "um leito de *fogo morto*." Um automóvel *esbagaça* um menino na rua, isto é, reduz a resto inútil, a bagaço. E há um homem, também feito em bagaço, *esbagaçado* em outro desastre. O irmão de Ricardo tinha boca *melada* de lodo; no engenho as canelas ficavam meladas de lama; "Seu" Lucas tinha as mãos *meladas de estrume*; o próprio moleque, num exagero, se *lambuzava de luxúria* com a moleca Isaura. O seu amor é açúcar, e ele vive "*babado* de contentamento"; sua "luxúria *entupia tudo*, só deixando lugar para ela *escorrer* livre e gostosa".

Na hora em que o pão se estava assando, os pobres rodeavam a padaria "de *ventas acesas* para o cheiro que o forno largava no ar." Evidente, na frase, a associação forno-acesa; mas a comparação é subjacente, pois as ventas, que são escuras e fundas, lembram a boca do forno; e estão *acesas*, porque estão vivas, palpitam à excitação do cheiro.

Será, também, regional e popular a ultracorreção, uma espécie de reparação que o povo oferece à língua, acrescentando *rr* e substituindo *ia* por *lh*, para compensar procedimento inverso. De fato, o povo come os *rr* finais das palavras: e diz *muiê, paia, teia,* por palha, mulher, telha. Entretando, também diz: "Ela me *dar* um livro; ele *estar* muito bem."

Nem esse detalhe falta à língua regional de José Lins do Rego: Sinhá Antônia se queixa do fedor da lama que "chega entrar de *gorgomio* adentro". Mas, em compensação, Francisco conta que, na Pau-

lista, os patrões "*atocalham* a conversa dos operários". E Ricardo se aflige com a profissão do sogro: "Um dia botavam *tocalha* para ele."

Assinalemos, finalmente, esta beleza de superlativo popular: "Era mais forte e *mais grande* que o barulho do carnaval", o ronco de porco gigante do Maracatu do Leão Coroado.

***

Além do regionalismo e da oralidade que lhe são inerentes, a estilística de José Lins do Rego apresenta características expressionais que estão a exigir minucioso estudo. Aqui, destacaremos algumas.

Contador de histórias, o homem é o centro dos interesses dos seus livros; homens que falam, narram suas desditas, discutem seus problemas e vão compondo o enredo. Bichos, há poucos, nenhum individualizado: os urubus, os caranguejos, cigarras que não são insetos, mas poesia, música, saudade. Entretanto, como termo de comparação, freqüentemente simbolizando crueldade, há referência a animais. Veja-se: "No engenho, o amor foi para ele uma experiência dura, deixando-lhe o corpo *marcado com os seus dentes.*" Seu Alexandre "*se espojava* com uma mulata qualquer." O moleque "*dava leite* na mão do portuga", pagava bem o ordenado. Os padeiros suavam preparando o pão, porque a "massa pedia braço forte para *lhe amansar*". Forneiro "não chegava à velhice, a doença *comia* antes do tempo." Quando os pobres tomassem conta do Santa Rosa "seria mesmo que urubu em *carniça.*" Seu Alexandre era um mau patrão: "Operário valia para ele *como boi de carro.* Cansou, pegava outro. Fosse morrer de velho, *com os ossos furando o couro pelo cercado.*" Ricardo não sabia viver sem amor: "Faltou-lhe o pedaço, gemia à toa, *como cachorro* com fome." Florêncio, o herói, estava "sem tostão no bolso, os filhos rotos, a mulher em casa, e a fome atrás deles, *como cachorro danado.*" Só se falava em carnaval — "*e o bicho* ia chegando com força." — Isaura era uma *cabra*, e Ricardo, um *bicho* besta. O desastre pôs o automóvel "*de papo para cima.*" O carnaval já ia "*se desembestando.*" O carnaval está solto. "A Rua do Cisco tinha fôlego de sete *gatos.*" "O galego caiu *roncando* aos meus pés, conta o pai de Odete. — Ricardo fica impressionado com a pobreza de Florêncio: "A fome ronda a casa, *como um bicho* que tivesse sido criado ali dentro." Em contraste, no carnaval, o povo dos mocambos sai pelas ruas "numa alegria de doidos, saltando *como bichos criados na fartura.*" Na morte da mulher, 'seu' Alexandre "*urrou* de tristeza."

— Ricardo estranhava que mestre Antônio, com seu *toutiço*, cantasse fados tão tristes. Ambrósia "com a doença da filha *lhe roendo*."

Como prova, basta. Destacamos, apenas, dessa relação, pela importância que lhes deu o autor, os urubus do mangue e os pássaros da casa de Seu Abílio. Os pássaros aparecem como símbolos de alegria e de vida, cuja presença, tão perto do aleijão do sogro e da morte que rondava Odete, surpreende o moleque Ricardo. Daí, as imagens recorrentes: Na casa silenciosa, onde o moleque insone ouvia o gemido da sogra no esforço de socar o milho — "a mão de pilão batia fofo" — e o sogro roncava na rede, "as gaiolas dormiam dentro de casa. Às vezes um se esquecia e cantava na casa silenciosa. Aquele engano entristecia mais a casa". Odete vai definhando, e "os pássaros do 'seu' Abílio cantavam no mesmo cortar. Houvesse gente boa ou doente em casa". E não são apenas um símbolo de alegria, mas da própria transfiguração do sogro, depois que perdeu a perna: "O pedaço do corpo que lhe tiraram levara o outro Abílio, guarda-costas. O Abílio de hoje era um criador de pássaros."

Os urubus, pelo contrário, que disputavam, no mangue, aos filhos de Florêncio, os restos de lixo, aparecem como espécie de animais domésticos do pobre. Da casa de 'seu' Abílio também eram vistos, são o resumo de tudo que filha e mãe odeiam na Rua do Cisco, representam a miséria de que sonham fugir. O autor os descreve em certo trecho: "Os urubus também se rejubilavam com o dia de sol. Na chuva os bichos ficavam ainda mais nojentos. Encolhidos para um canto, ou com aquele andar manco de aleijado." Andar manco de aleijado seria o de 'seu' Abílio, depois de perder a perna. Na Rua do Cravo, onde então moravam, não havia urubus. Mas, talvez inconscientemente, com essa imagem o autor, já então, antecipasse no sogro cotó a desgraça do moleque Ricardo.

Quanto aos caranguejos, que alimentavam os filhos de Florêncio, são, também, símbolo de miséria extrema; os caranguejos que os meninos procuravam na lama, "de lamparina acesa", e que até vendiam; os pobres caranguejos, "magros que só tinham casco" são motivo de algumas das mais impressivas imagens do livro, inclusive esta, de triste ironia: "Caranguejo ali era mesmo que vaca leiteira, sustentava o povo."

***

Em escritor dessa força de comunicabilidade, os processos de ênfase e de concretização fogem aos limites válidos para a maioria. Transmitir ao leitor, íntegra e total, a impressão de um fato, de uma cena, de uma emoção é necessidade permanente em José Lins do Rego. E, porque não se conteve na retórica, ele criou os seus próprios processos amplificadores.

Além das hipérboles, a que já nos referimos, são elementos de ênfase neste *O Moleque Ricardo*:

A pluralização de palavras normalmente usadas no singular torna concreto o que, em geral, é abstrato. Tal como dissemos dos expletivos, será impossível relacionar todos os casos, pela abundância com que aparecem. Apenas exemplos:

Os forneiros do engenho sofriam menos que os da padaria de 'seu' Alexandre, pois tinham "seis meses em bagaço para empurrar de *fornalhas* adentro". — Ricardo tinha o "coração feito mais de carne do que *os* dos outros". — Preparando-se para ir ver a mulata, 'seu' Alexandre "passava o pente nos *restos* de *cabelos*." — Guiomar "não tinha a fala como as das outras." — O dono da padaria era homem "de *eiras* e *beiras*". — Dr. Pestana ganhou uma casa "de *mãos beijadas*." — No carnaval, as negras abriam "*as goelas*", cantando. — O velho Zé Paulino não gostava das visitas do clube carnavalesco do Pilar, "pelos *trabalhos* que davam". Os homens, cansados da folia, "se espalhariam nas camas para curtir o álcool e o sono". — "Não está vendo o tempo com *preparações* de chuva?" — "Se não fossem as despesas com a mulata, ainda mais [o patrão] contaria *vantagens*." "Seu" Alexandre "daria vazão, em cima *daquelas carnes escuras*, ao furor de suas *luxúrias*". — "...estaria *nos fins* do sono".

A ordem das palavras é outro elemento de ênfase. No esforço para distorcer a frase, o leitor lhe percebe melhor o sentido e a beleza. Basta citar novamente: Ricardo tinha o "coração feito mais de carne do que os dos outros" para perceber esse mecanismo de alerta, chamando a atenção, prendendo-a. "Coração feito de carne, mais do que os dos outros", diria a mesma coisa, mas, na ordem direta, a frase escorregaria depressa na memória, não arranharia a ordem prevista. — "Mas qual, não voltarei mais nunca!" dá mais desesperança a D. Isabel, saudosa de Portugal, de que o surrado: nunca mais voltarei. E quando Seu Abílio pergunta: "Pra que *serve mais* um cotó?" — tanto está perguntando para *que mais* serviria ele, como pondo em dúvida a serventia de todos os aleijados do mundo. E há um trecho em que as orações, em ordem inversa, ganham uma intensidade que

comove o leitor, valorizando o sacrifício de Sinhá Ambrósia: "Ricardo gostava da sogra, da parda prestativa. Mesmo, quase que tudo para ele era ela que fazia. Odete se encostava. Tudo pedia à mãe, tudo a mãe fazia como obrigação." "Perfume e canto, 'seu' Lucas havia trazido para Florêncio."

Elemento muito individual de ênfase, em José Lins do Rego, é a aproximação, no tempo e no espaço, pelo uso de *isto, este* por isso, aquilo. Alguns exemplos: Os casais brigavam quando a mulher punha o dinheiro da despesa no jogo de bicho e perdia: "*Nesta noite* o marido dormia debaixo da mangueira." O patrão observava o trabalho de Ricardo e "botava *isto* em vista quando brigava com os outros". O negro se surpreendia odiando o patrão e "caía em si *nestas* ocasiões". D. Isabel adoeceu de repente: "Quarenta anos sem uma dor de cabeça. Agora o diabo *desta* moléstia." De noite, na padaria, os empregados conversavam sobre os novos tempos que se anunciavam e "conversavam tudo *isto* sem parar o trabalho".

***

Analisados alguns dos aspectos lingüísticos do livro, e das constantes do estilo de José Lins do Rego, não nos podemos furtar ao prazer de selecionar e pôr em vitrine algumas jóias literárias, na simplicidade do livro.

"O jardim na mão do Seu Lucas brilhava ao sol com as rosas abertas. Havia um pé de cássia todo amarelo que enchia a vista de regalo. Ricardo se lembrava dos flamboyants do cercado. Eram assim também vestidos de festa da cabeça aos pés." Ainda sobre o jardim: "A cássia-régia brilhava ao sol da tarde em plena vibração. Pareciam uns cachos amarelos as flores que pendiam dos seus galhos. Roseiras abertas, palmeiras que se arredondavam, dálias quase caindo com o peso das flores."

Carnaval: "Do meio do mangue as vozes das negras vibram, como se a terra em que estivessem pisando fosse a terra melhor deste mundo. O curtume fedia bem pertinho, os urubus dormiam nos coqueiros, mas elas cantavam, as negras do Paz e Amor cantavam, sem pena dos pulmões e da garganta. Depois ficariam tossindo como as cigarreiras. A tuberculose esperava mesmo pelo carnaval para completar os serviços da fome."

"Agora as sombras da tarde vinham caindo na Rua do Cisco. Só no mangue se podia ver a luz do sol se pondo."

No quarto de Florêncio agonizante, o sacerdote de xangô oficiava: "Agora 'seu' Lucas era dono da casa. Não faziam nada sem falar com ele. Viera ajudar o masseiro a morrer. Ele sabia fazer isso muito bem, aproximar os outros da morte. Vestia defunto, defumava, fechava os olhos com as mãos macias. E cantava para adormecer os últimos sonos. A voz de 'seu' Lucas enchia a Rua do Cisco de pavor. O homem da venda com a morte lhe rondando, lá do seu quarto, devia sofrer calafrios com aquilo. Perfume e canto, 'seu' Lucas havia trazido para Florêncio."

"Um dia de chuva na Rua do Cisco era um horror. A lama entrava por dentro de casa. O mangue fedia mais. As casas gotejando pelas folhas de zinco furadas. O inverno ali era duro. Ainda com o sol a miséria podia contar a sua história. O céu, à noite, cobria-se todo com as suas estrelas. A lua tinha um mangue para se derramar por cima dele. Uma noite de verão na Rua do Cisco fazia vergonha."

"Quando chegaram no poste de parada, o sol descia com toda a sua pompa de cores sobre o mangue cheio. Maré plena. Só se viam de fora os mucambos mergulhados. Havia ouro na água serena, um ouro de raios de sol, brilhando para a vista. Aquilo era como se fosse uma pilhéria de Deus."

Se não pilhéria, ironia causticante é a que José Lins do Rego faz com 'seu' Alexandre. Tendo a mulher adoecida, ele perdera a cozinheira. Então — "O portuga parecia meditativo, alisando os bigodes com os olhos meio cerrados. Pensaria na mulher doente ou na mulata? Aquilo era coração magoado ou luxúria contida? Naquele dia mandara buscar comida no hotel. Há quarenta anos que papava os cozidos de D. Isabel. Não sabia como ia se arranjar agora."

Há trechos em que as imagens se interpenetram, dando duplo sentido às frases: "Toda tarde, porém, 'seu' Alexandre saía para a casa da mulata. A mulher gemia. E ele procurava espairecer a velha luxúria, dar gasto aos seus últimos arrancos de homem." A mulher que gemia era D. Isabel, que entra na frase para condenar a má conduta do marido.

"Seu" Abílio, na Rua do Cisco, recobra a alegria da mocidade. Mas pensa na mulher, com rude ternura: "Coitada da Ambrósia, ficava velha, sem dentes! Era mais alva do que ele, muito mais alva, e a boca de fogo encardira o seu rosto, tostara o que nela havia de branco." Há ambigüidade na reflexão de 'seu' Abílio: a mulher fora tostada pelo fogão, mas também por ele capanga, feito nas armas de fogo.

Outra associação de idéias: "Os urubus já se iam agasalhando pelos seus arranha-céus. Sujavam de preto o verde das folhas. [....] Bom que a lua pudesse aparecer, que o céu continuasse bem limpo, para que a lua pudesse passear, dar de pernas por cima dos mocambeiros." Os urubus, cotós como o sogro, lembravam ao negro a escravidão do casamento, escravidão que ele aceitara muito por medo da valentia de 'seu' Abílio, guarda-costas, capaz de vigiá-lo, como os urubus, do alto das árvores. Céu, Lua, são símbolos de evasão, do desejo de apagar o presente [céu limpo], libertar-se de tudo, "dar de pernas" longe do mocambo.

"O sol das seis horas tocava nas coisas com mão de veludo. Os jardins tinham cores magníficas para mostrar. Não acordavam como os homens, com caras pisadas de sono. A noite tratava bem das roseiras e das árvores."

Para encerrar, a beleza final: Isaura entregava-se ao negro "por debaixo da noite."

***

E, vamos terminar, voltando ao princípio. *O Moleque Ricardo*, dissemos, é livro satélite do Ciclo da Cana-de-Açúcar. *Menino de engenho, Doidinho* e *Bangüê* que têm como figura central o neto do senhor de engenho, Carlos de Melo. Quando se desenrola a ação deste romance, o herdeiro do Santa Rosa está "tirando o seu curso de Direito" em Recife, isto é, na mesma cidade em que o seu companheiro de infância trabalha, pena, ama, toma contato com um estágio social superior ao do engenho. Carlos chega a aparecer, como figura secundária, em episódio da participação dos estudantes no movimento operário. Do lado dos patrões, é um dos primeiros a assinar o manifesto contra a greve. Mas é uma participação sem entusiasmo; mesmo em defesa de sua classe, Dr. Carlos não é capaz de vibrar. É um alienado, um egocêntrico, como irá aparecer em *Bangüê,* livro cuja ação é posterior à deste.

Dissemos, também, que José Lins do Rego não foi escritor engajado. Entretanto, na simples escolha do personagem central deste livro, unicamente no desenhar os perfis de Ricardo e do Dr. Carlos, ele estava dando o testemunho de que algo apodreceu e uma nova sociedade está em gestação. Tal como Ricardo, ele não compreende a greve, não gosta de violência, não acredita na vitória de uma causa entre cujos líderes há corruptos como Clodoaldo, ambiciosos como

Pestana. Mas, ao fechar o livro, ninguém estará contra os operários de Recife, ninguém terá boa recordação de 'seu' Alexandre, ninguém concordará com o exílio do moleque para Fernando de Noronha.

É que o romancista, autêntico, sincero, de olhos abertos à realidade, sentiu o drama da miséria dos mocambeiros, a miséria de Florêncio, morrendo no mangue, enquanto o patrão pagava automóvel para a mulata se pavonear no carnaval. Viu o drama humano e retratou-o, como tinha retratado o dos párias do engenho. Sem saber, estava oferecendo um documento de grande importância para a estruturação do pensamento político das novas gerações nordestinas. Tanto mais válido quanto desvinculado de intenções e de sectarismo ideológico.

Por tudo isso, *O Moleque Ricardo* tem lugar à parte em sua bibliografia. Pretendeu ser a história de um negro bom e manso que a cidade seduz, escraviza, tortura, mas acaba iluminando. No final, o que nos deu foi o retrato de uma sociedade em conflito à procura de novos caminhos. Que hão de vir.

Rio, julho de 1966.

De REGO, José Lins do. *O Moleque Ricardo*. 7ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1966 (Repr. em PROENÇA, M. Cavalcanti. *Estudos literários*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1971).

Usina

Jayme de Barros

O maior valor da obra de romancista do Sr. José Lins do Rego, sem prejuízo de sua significação literária, e que a distancia da de todos os outros romancistas modernos, resulta do caráter de documentação de que se reveste.

Eu aconselharia a quantos queiram conhecer a história econômica e social do nordeste do Brasil e o drama humano que a anima a leitura dos cinco volumes que o grande romancista subordinou, agora, à epígrafe geral de Ciclo da Cana-de-Açúcar.

Nenhuma obra nos dá uma impressão tão intensa, fremente e clara das lutas pela sustentação de uma das primitivas riquezas nacionais, de que vivem, há séculos, populações imensas, sacrificadas, a princípio, pelo regime de escravidão, depois, pelo determinismo das transformações econômicas.

No pequeno prefácio de *Usina*, o Sr. José Lins do Rego faz uma confissão desnecessária, porque já havíamos fixado com facilidade: a feição memorialista dos seus romances. Tão pouco não poderia escapar à observação de que a obra ultrapassou, em pouco, as intenções do autor. O "pedaço de vida que ele queria contar" transformou-se num mundo.

Sucedeu que o romancista, quase sem se aperceber, tornou-se o maravilhoso instrumento daquelas forças que o Sr. José Lins do Rego diz muito bem "que se acham escondidas no seu interior".

Quem escreve obedecendo a uma espécie de imperativo orgânico e não reduz a arte apenas a um ofício, ao trabalho manual, medido, acanhado, sem horizontes medíocres, ignora sempre onde vai parar. A pena, imantada não se sabe por que estranha corrente nervosa, corre sobre o papel como uma agulha de sismógrafo, registrando os movimentos das idéias, as vibrações dos nervos, as reações interiores das observações, o pulsar do coração, as irrigações vitalizadoras do sangue.

Os escritores só deveriam escrever quando se encontrassem nesse estado supremo de vibração interior, cheio desse poder de comunicabilidade e dessa força transbordante de criação.

Balzac compôs toda a sua obra grandiosa assim. Só mais tarde, a uma frase distraída de um fidalgo, apercebeu-se de que escrevia a *Comédia humana*, tal como Dante escrevera a *Divina comédia*.

Os livros do Sr. José Lins do Rego, desde os primeiros, não deixaram dúvidas a respeito do material desmedido que, sem o saber, ele trazia consigo. A linguagem espontânea, irregular e livre em que escreve era o primeiro sinal de força de sua obra. Não lhe era possível exercer essa fiscalização, esse policiamento do estilo, tão severo e perfeito nos espíritos vazios.

Ainda aqui vem a propósito, e é bem elucidativo, o exemplo de Balzac, também censurado pelos seus descuidos de forma, que lhe prejudicaram a colocação entre os clássicos franceses.

Na vida, não é possível ser tudo ao mesmo tempo: ter gênio e bom senso, fazer trabalho de credor e gramático.

O Sr. José Lins do Rego não quer ser um escritor acadêmico, de estilo polido, todo entregue ao trabalho manual da composição de períodos ocos. Joga, nos seus romances, o material que traz consigo, como uma torrente.

Usina é o fim do drama. O começo foi em *Menino de engenho* e em *Doidinho*. Veio, depois, *Bangüê*, seguido de *O Moleque Ricardo*, este numa tentativa frustrada de evasão. Se o bangüê devorou os engenhos, as usinas devoram os bangüês. A terrível maquinaria moderna, aliada do dinheiro, quebra canas sem cessar e reclama mais terras, escurraça o povinho do Santa Rosa, e tudo o mais em derredor, avança, derruba e esmaga o Bom Jesus, que ensaiou competir com a São Félix.

O Sr. José Lins do Rego reata, em *Usina*, a história do moleque Ricardo, desterrado para Fernando de Noronha. Todas as cenas, no presídio da ilha, algumas escabrosas, são narradas com aquela mes-

ma simplicidade humana que caracteriza a obra literária do autor de *Bangüê*. Só a verdade interessa à sua inteligência honesta.

Desde que um fato existe, não há nenhum motivo para ocultá-lo, o que implicaria uma falsificação da vida.

Se existem, realmente, aspectos repugnantes naquelas cenas do presídio, a solução não é escondê-los, mas modificar o sistema das prisões.

Que se pode esperar da moralidade de criminosos atirados numa ilha, condenados a vinte, trinta anos de prisão, até o fim da vida, em suma, sem mulheres, impossibilitados de exercer a mais vital e instintiva das funções, de que se não privam nem os animais?

Os moralistas resolvam o problema, mas não peçam aos escritores que mintam para salvar sua moral.

Tal como sucedeu nos livros anteriores, *Usina* é um romance de narrativa densa, em que se abrem poucos claros para os diálogos. Ao escrever *O Moleque Ricardo*, já assinalei como a técnica de romancista do Sr. José Lins do Rego embaraça um pouco a ação nos seus romances e restringe, até certo ponto, a liberdade dos personagens. Deve-se atribuir isto, mais a abundância de observações, à documentação surpreendente de que ele dispõe, do que a quaisquer deficiências do escritor.

São dos mais dolorosos os quadros de miséria das populações rurais, que se desenham aos nossos olhos tristes, nas páginas de *Usina*. O Dr. Juca, dono de Bom Jesus, revive, na brutalidade de suas ambições desmedidas, os velhos senhores escravocratas, sem piedade na exploração do trabalho alheio. Os pobres lavradores, que se haviam enraizado em torno do velho José Paulino, cuja casa-grande, de portas escancaradas, também era deles, foram corridos da várzea, por onde se estenderam as plantações de cana, que deveriam alimentar as moendas famintas. Ganhando salários miseráveis, ficaram sem os seus sítios, os seus roçados sem casa, sem roupas, sem remédio, sem leite para os filhos: "À tarde, os trabalhos do barracão se intensificavam. Hora de conta com os trabalhadores, de despacho, centenas de homens levando comida para casa, fazendo as suas contas. Dinheiro não conta na Usina. A moeda corrente eram uns vales de metal. Os trabalhadores davam os seus dias de serviço e, quando conseguiam sadio, ficavam com a sua moeda correspondente ao valor. Trabalhavam pelo quilo de Ceará, pelo litro de farinha ou do feijão e, quando o trabalho vale mais que a precisão de comer, levavam para a casa o vale de tanto, a moeda que só tinha valor no barracão da Usina.

Ali eles teriam que comprar, ali eles teriam que deixar o metal que o seu suor, as doze horas de sol ganhavam para eles. Os sertanejos, os que chegavam de fora, não se sujeitavam a isto. Queriam o dinheiro corrente, as moedas de níquel no bolso. Vinham para a várzea na safra, davam os seus dias, semanas de serviço e, quando relampejava para cima, faziam as contas e corriam para as terras deles, que eram livres."

Mas, enquanto o povo do velho José Paulino assim sofria, o Dr. Juca arrancava da Bom Jesus, numa safra, 800 contos de lucro, colocando solitários, que valiam muitos sacos de açúcar, nos dedos de suas amantes, nas pensões alegres de Recife.

Mas a S. Félix vigiava-o de longe, afiando as suas garras: "Para que diabo a S. Félix queria mais terras? Todo o baixo Paraíba estava no seu papo, comera um a um todos os engenhos da sua ribeira. E vinha agora se meter com a Bom Jesus, que começava a viver."

Para enfrentá-lo, o Dr. Juca compra maquinarias novas aos americanos; adquire mais terras, prepara, com as próprias mãos, sua ruína, sem se lembrar que nem sempre seria possível comprar uma tonelada de cana por 20.000 e vender um saco de cristal por sessenta.

O moleque Ricardo via, com tristeza, a miséria do seu povo, que vivia tão bem no tempo do velho José Paulino e agora não tinha o que comer: "Via os moleques em bando, esfarrapados, pela porta do barracão: 'Seu' Ernesto chamava-os de ratos. Estavam sempre com fome. Viviam de iscas, de restos de comida, de rabo de bacalhau, que sacudiam para eles."

A desgraça das cidades invadia o interior, com a derrocada da pequena economia, com os engenhos devorados pelos bangüês, os bangüês pelas usinas, as usinas pelos capitalistas americanos. Os meninos do Santa Rosa pareciam-se agora com os filhos de Florêncio, que ciscavam nos monturos. Ninguém ali poderia comprar, com os vales da Usina, um pedaço de carne verde: "Bem bom era o Santa Rosa, do Cel. José Paulino. Os meninos do engenho brincavam com ele. A mãe entrava e saía pela cozinha da casa-grande. Ali do barracão ele via as grades da cozinha de agora. Aquilo parecia mais uma cadeia."

Assistimos, em *Usina*, à derrocada final do Dr. Juca, com o Bom Jesus devastado pelas águas vingadoras do Paraíba. Tudo caíra nas mãos dos credores. Pobre, paralítico, ele se refugia, com a mulher, admirável D. Dondon, a filha e as negras, na caatinga, no ponto mais alto acima da várzea, de onde assiste ao naufrágio de tudo que fora seu.

O Sr. José Lins do Rego completou, de maneira magistral, o ciclo dos seus romances, sobre a Cana-de-Açúcar, fazendo a mais impressionante demonstração da miséria dos populares do interior do Brasil.

É preciso encontrar um meio de impedir que as indústrias rurais poderosas tornem impossível a vida dos pequenos agricultores e dos trabalhadores dos campos.

De *Estado da Bahia*, Salvador, 1936.

Ciclo da cana-de-açúcar

Manuel Bandeira

Até hoje eu não tinha escrito uma linha sobre José Lins do Rego, senão para lhe dar o meu voto no concurso do príncipe dos prosadores brasileiros. Voto que não justifiquei e espantou muita gente. O que eu queria dizer com aquele voto é que via nos romances de José lins do Rego o primeiro exemplo de pura prosa brasileira, cheirando a canavial e melaço da terra do Nordeste, prosa de uma naturalidade, de uma espontaneidade, de uma força que fazem esquecer tudo o que carregam de imperfeições, de desmazelo, de incúria estilística. Porque o estilo de José Lins do Rego é um estilo de cheia de rio — barrento, libidinoso, arrastando tudo que encontra na cabeça de água; troços de mocambo, porteiras de engenho, árvores derrubadas, gado afogado, o diabo. Não tenho a menor dúvida em afirmar que aqui, nestes cinco livros do romancista paraibano, está o ponto de partida da verdadeira prosa brasileira.

Que surpresa esse José Lins do Rego! Já tinha mais de vinte e cinco anos quando apareceu pela primeira vez no Rio, falando feito cabra de engenho, gaguejando muito, sempre com ar aperreado, e escrevendo esporadicamente umas notas críticas meio bambas e meio erradas. Eu não tinha fé no matuto. Nunca que ninguém tivesse fé, a não ser, talvez, o mestre do Karrapicho, o modesto sociólogo de *Casa-grande e senzala*.

E, de repente, o homem ganha gás e comparece com cinco livros notáveis, um depois do outro: *Menino de engenho, Bangüê, Doidinho, O Moleque Ricardo* e *Usina*.

Como ia dizendo no começo desta crônica, nunca escrevi uma linha sobre José Lins do Rego. E andei bem, porque, se tivesse escrito, incorreria na mesma estreita visão dos que trataram de cada um daqueles cinco romances isoladamente. Embora cada volume tenha a sua unidade bem definida, a verdade é que o romancista trazia de reserva uma unidade de ordem superior, que só agora se completa com *Usina*. E vista destas alturas, a obra assume uma importância como talvez não tenha nenhuma outra de ficção em nossas letras. Que outros sujeitos de igual tutano façam assim o ciclo do café, o ciclo da borracha, o ciclo do gado, o ciclo do coronel municipal, e com mais dois ou três teremos o vasto panorama da realidade brasileira.

O meu caro amigo Octávio Tarqüínio sintetizou com grande agudeza o alcance da obra de José Lins do Rego quando escreveu no seu folhetim literário d'*O Jornal*: "Sem nenhuma pretensão, sem nenhum intuito de fazer sociologia regional ou estudo ecológico, os cinco romances do escritor nordestino nos fazem acompanhar as transformações econômicas da região da cana-de-açúcar, a evolução do sistema de propriedade, as modificações na técnica de produção e do trabalho e as influências e reações daí resultantes."

Tudo isso com aquele ar de quem está fazendo apenas uma crônica de família, de quem está tão-somente desfiando lembranças da meninice.

Falei em meninice. O menino José Lins do Rego é quem explica o milagre de emoção que são estes cinco volumes. O homem foi quem escreveu a vida, paixão e morte dos bangüês, mas quem sentiu tudo isso foi o menino de engenho que fazia safadezas nas casas-grandes dos engenhos da Paraíba. E que sorte tivemos que este menino possuísse tão rara sensibilidade e a rara memória dessa sensibilidade! José Lins do Rego veio em cima da hora, como se diz hoje. Por pouco esse quadro magistral da vida brasileira ficaria sem narrativa de primeira mão e só poderia ser traçado no gênero falso do romance histórico.

(Especial para *O Jornal*)

De *O Jornal*, Rio de Janeiro, 1936.

Permanência de *Usina*

Hélio Pólvora

Dos romances de José Lins do Rego pertencentes ao Ciclo da Cana-de-Açúcar, *Usina*,* que encerra a série, é o menos estimado. Seis anos transcorreram, por exemplo, entre a sexta e a sétima edições de um livro que surgiu em 1936, quando o escritor, aliás, já considerava enfático o rótulo de ciclo econômico-social com que pretendera emoldurar sua larga ficção.

Ao chegar a *Usina*, quinto volume da série, ou talvez antes disso, José Lins do Rego há de ter percebido que seus romances — ou melhor, a obra romanesca que tencionava realizar — extrapolavam os ciclos regionais então em moda. Tínhamos o ciclo do cacau, das lavras diamantinas, da erva-mate, das boiadas. Natural que a cana-de-açúcar, uma das maiores riquezas brasileiras de origem colonial, encontrasse finalmente sua adequada armação ficcional. O modernismo literário juntava suas vozes ao romantismo jamais postergado, no esforço de identificar a nova prosa com os temas nacionais.

É provável, bastante provável, que José Lins do Rego sentisse, antes de completar o esboço do ciclo, a verdadeira ambição de sua obra, o alcance do que pretendia pôr no papel. Uma obra que, por suas variadas significações e por seu generoso espaço, transcendia os limites de um regionalismo, àquela época, ainda estreito, ainda não embebido nos mitos. Hoje, vemos que o Ciclo da Cana-de-Açúcar, denominação logo abandonada pelo romancista, transborda qual cheia voraz do Rio Paraíba. Ao tema da economia açucareira nordestina vol-

taria o escritor, mais tarde, em 1943, com *Fogo morto* — este, sim, o ponto ótimo, perfeito, da calda que ele vinha tirando, desde 1932 (*Menino de engenho*), de sua moenda.

Também hoje, cumprindo ou prestes a concluir-se o circuito crítico do tempo, sedimentada a visão crítica de estudiosos e admiradores, poção nos amplos horizontes do humano. Não apenas o mundo dos engenhos em decadência, não apenas as torres vermelhas das usinas, as pequenas comunidades, os homens do eito e os coronéis do açúcar — senão o espaço de todo um Nordeste místico, milhões de pessoas. Na força da lembrança e na recomposição de mundos perdidos, o regionalismo vence barreiras geográficas. Os que ainda hoje parecem desprezar a escola regionalista, desatentos à sua evolução, deveriam retonar a José Lins do Rego. Veriam, certamente, que o seu regionalismo literário se expande sempre, aos borbotões, como um dos tributários do novo romance hispano-americano bordado nos mitos da terra e do homem.

Usina pretende refletir a morte dos engenhos de açúcar. O Carlos de Melo de *Bangüê* não tem estofo de patriarca. Colhido na transição econômica das moendas de madeira para as máquinas que trituram toneladas de cana, prefere entregar os restos de seu mundo, fugir. Ricardo, moleque de bagaceira, fizera o mesmo, na esperança de construir destino mais favorável. Em *Usina*, ele retorna de dois anos de prisão em Fernando de Noronha, por motivos políticos, e o que traz na alma é o verde de sua paisagem nativa, as seduções antigas de um paraíso que não o acolhera.

A primeira parte do romance é preenchida pelas recordações de Ricardo na ilha, por sua purgação moral de natureza sexual. Surpreendentemente, o melhor do livro. José Lins do Rego utiliza aí, como de hábito, os famosos monólogos interiores na terceira pessoa do singular — a falsa terceira pessoa do memorialista. Mas a volta de Ricardo tem o sabor amargo de muitas voltas inspiradas na nostalgia. O que ele testemunha, no antigo Santa Rosa do patriarca José Paulino, é a luta entre duas usinas, a Bom Jesus e a São Félix, pelo domínio da várzea paraibana.

Mudaram as relações entre senhores e agregados fundamentadas no paternalismo. A usina é uma máquina de produção que não respeita direitos coletivos, que não administra o trato condescendente dos velhos barões feudais. Desaparecem as pequenas lavouras de subsistência, os negros são escorraçados da cozinha para os mocam-

bos rurais. E embora não caiba ao romancista tomar partido nas transformações econômicas em sucessão, é nítido seu apego ao passado quando ele solta as rédeas da nostalgia. O passado, por pior que tenha sido, sempre dói menos.

Faltou, no entanto, a José Lins do Rego, a capacidade, mais tarde revelada fulgurante em *Fogo morto*, de absorver na ficção a morte dos engenhos e o aparecimento dos modernos usineiros. A verdadeira decadência dos engenhos de açúcar está retratada na história do Santa Fé, naquele capítulo que, em *Fogo morto*, expõe a inerme loucura de Lula de Holanda. *Usina* foi um ensaio que não consegue esconder a frieza de relatório. O romancista faz o diagnóstico da situação sem enriquecê-lo de conseqüências humanas. *Fogo morto* retoma, por isso, e de maneira exemplar, o nordestino pobre, marginalizado nas grandes plantações, sofrendo os efeitos políticos de uma revolta caricata. *Pedra Bonita* será a transferência dessa revolta, que em *Usina* está representada, de passagem, na tragédia do negro Inocêncio, para os domínios do misticismo.

Em *Usina* encontram-se, porém, alguns dos grandes lances narrativos de José Lins do Rego, seus modismos de construção literária, aquele seu poder de reproduzir a oralidade, buscando efeitos literários sem perda da fluência que identificamos gostosamente nos autênticos contadores de histórias. E a simplicidade do romance, sua estrutura desambiciosa são coisas enganadoras, são mágicas que José Lins do Rego praticava quase por intuição, como se fosse o herdeiro único de lembranças acumuladas e lhe bastasse abrir a boca, soltar a palavra.

Esse mundo enorme de retrocesso proustiano está mais cheio de significações do que parece à primeira vista. Prova-o, de certo modo, Wilson Martins com a tese psicanalítica de que o sexo funciona, na obra de José Lins do Rego, como forma de afirmação contraposta ao crepúsculo patriarcal nordestino. Quanto à atualidade social desse romance escrito em 1936, não há o que opor. Quem, como eu, visitou há um ano a zona canavieira do Cabo, em Pernambuco, e viu surgir, de entre os partidos de cana, figuras de caçadores esquivos que lembravam o Manuel de Úrsula de *Fogo morto*, ou testemunhou esforços de ingresso numa modesta classe média rural, *Usina* sustenta sua permanência.

Além disso, o romance se fecha com o transbordamento do Rio Paraíba, que reúne, na sua raiva, os assomos da natureza poluída pelos constrangimentos econômicos da usina latifundiária. Um final e

uma tese que situam também esse romance na linha nativista recém-transfigurada da novelística latino-americana. Uma novelística que revê a terra e o homem pelo lado místico de sua existência.

---

* REGO, José Lins do — *Usina*. — Editora José Olympio — MEC, 7ª edição. Rio de Janeiro, 1973, 259 páginas.

De *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11 abr. 1973.

Pureza

Octávio Tarqüínio de Souza

Confesso que comecei a leitura deste livro com um certo receio. De quê? De que o Sr. José Lins do Rego não se renovasse, de que os temas do Ciclo da Cana-de-Açúcar se repetissem, voltassem a empolgar o romancista, tão fáceis, tão familiares, tão natureza eram eles. O êxito constante de cinco livros seguidos, maior em *Menino de engenho*, em *Bangüê* e *Usina*, baixando um pouco em *Doidinho* e em *O Moleque Ricardo*, poderia seduzi-lo a continuar nessa viagem através das experiências de sua infância e mocidade, prendendo-o, limitando-o aos quadros, às cenas, aos dramas da região em que nasceu e se fez homem, aos episódios da transformação do regime de propriedade apreciados nas reações na vida social e na existência de determinados indivíduos.

Lidas, porém, as primeiras vinte páginas do novo romance do Sr. José Lins do Rego, tive para logo a certeza de que *Usina* fora realmente o fecho do Ciclo da Cana-de-Açúcar. *Pureza* nada tem de comum com os romances anteriores, a não ser naquilo que marca os livros de um mesmo autor, um ar de família, que não é apenas o estilo, mas a mesma paternidade afirmada em traços mais profundos, o sopro do mesmo criador.

Em *Pureza*, por exemplo, haverá dos outros livros do Sr. José Lins do Rego o que se poderia chamar sem afetação os mesmos dons de artista no transpor para o romance a vida que viu viver, surpreendendo as criaturas na sua fisionomia verdadeira, no fixar paisagens como

alguém que as sente por todos os sentidos. Uma paisagem descrita pelo Sr. José Lins do Rego tem cor, cheira, povoa-se de vozes, cantos, gritos — e tudo isso acontece sem literatura, sem composição, sem artifício...

Dos romances anteriores haverá a mesma linguagem viva, direta, saborosa, linguagem que tem o imprevisto e o flagrante da fala corrente, que serpeia e espelha como a água de um rio, linguagem de instantâneos, em que se tem a impressão do movimento como na técnica cinematográfica. E em *Pureza* é preciso salientar, em louvor do romancista, linguagem sem o desleixo, as incorreções escusadas de outros livros seus, sem o abuso de "nordestismo", isenta de um pouco recomendável realismo de palavras grosseiras e porcas... Neste último romance o Sr. José Lins do Rego fez esforços e conseguiu, sem prejuízo da naturalidade, sem nenhum arrebique, sem pretensões a Padre Vieira, escrever em bom português do Brasil. Pode ficar certo que ganhou muito com isso.

Em *Pureza* há, como em todos os livros do escritor paraibano, gente viva, gente que vive à vista do leitor.

Há poucos dias, escrevendo a respeito de Baring, o Sr. Lúcio Cardoso aludia à tarefa principal do romancista, que era, no seu entender, "seguir o caminho progressivo do destino de algumas pessoas". É o que nos proporciona até certo ponto o Sr. José Lins do Rego em *Pureza*, sem ter em vista fins mais altos e religiosos, mas num sentido mais próximo e menos metafísico de vida quotidiana.

Em *Pureza* há apenas uma fase da vida de uma criatura, mas fase de grande importância, dela dependendo sem dúvida as demais, por ela marcadas e orientadas.

Esse Lourenço de Mello, personagem principal do livro, que nos faz a narrativa, sofria de um complexo de inferioridade alimentado pelo pavor da tuberculose de que morrera sua mãe e uma irmã e mais ainda por uma sensibilidade mórbida, que lhe embotava a vontade, fazendo-o um tímido, um irresoluto.

O fracasso de uma primeira experiência amorosa aos dezesseis anos criara-lhe uma verdadeira inibição para o ato sexual.

Bem se sente que Lourenço, ao chegar a Pureza, cheio de medo de sucumbir ao mesmo mal que matara a mãe e a irmã, era uma sombra de homem, alguém que, por querer loucamente viver, fugia da vida, da vida que lhe negava o que dava a todos, mesmo os que lhe pareciam mais desgraçados.

Lourenço vai nos comunicando os transes de sua tragédia, a princípio aludindo apenas ao receio de morrer tuberculoso, para, depois, com o aparecimento de Margarida, entrar mais claramente no seu segredo doloroso, na sua incapacidade para o amor... E tudo isso aparece em anotações psicológicas, através de confissões que nos mostram o interior de sua alma, numa introspecção a que não falta lucidez.

Convém, entretanto, desde já, acentuar que o Sr. José Lins do Rego, entrando no drama íntimo de Lourenço, não tem nenhuma pretensão a Proust, não lhe imita os processos, não o macaqueia de forma alguma, como vai se tornando moda...

Romance psicológico, sob certos aspectos, mas que não se inspira em ninguém, não trai a influência do outro escritor. Nem por isso nos deixa impressão de menos verdadeiro.

É com grande finura que o romancista estuda a influência do novo meio, a ação de Pureza sobre os nervos de Lourenço, pondo-o em contato com a vida, restringindo o seu exagerado subjetivismo, na ruptura com a realidade quotidiana que o malogro da primeira aventura sexual ocasionará.

Pureza, o pequeno lugarejo à margem da *Great Western*, com a casa da estação, o *chalet* construído para os ingleses, os seus eucaliptos, o seu rio, os seus pássaros cantando, surge nas páginas do livro do Sr. José Lins do Rego como numa aquarela de Luiz Jardim. Todos a vêem, todos a têm sem demora gravada na retina... E a vida dela, animada na hora da passagem dos trens, recolhida, sonolenta depois, o romancista fixa admiravelmente. Tem-se a impressão de que foi em verdade fixada, imobilizada, de que o Sr. José Lins do Rego a separou, a recortou do resto da paisagem; e essa impressão se acentua e se torna indelével graças à técnica da repetição usada no livro inteiro com grande mestria.

Mas o que fez bem em *Pureza* a Lourenço não foi só o sossego do lugar, o ar puro, a vida tranqüila. Mais do que isso tudo, foi a descoberta do amor físico, as carícias de Margarida, a sua carne dominada e possuída. Um homem novo nasceu, com outra consciência, ligado outra vez à vida. Um homem a que deixaram de atormentar as insônias e que, se não perdeu o hábito da auto-análise, se continuou assaltado de quando em vez de pavores e dúvidas, cobrou ânimo, sentiu-se capaz de otimismo, teve a noção de que não era um inválido, um aleijado. Certo, essa noção de saúde, de plenitude vital, despertou o egoísmo, propósitos de gozar a vida um tanto cinicamente, num imediatismo estreito de quem domina um grande mal, de quem se sente vitorioso depois de desânimo e de luta...

Mas, ao contato da carne de Margarida, Lourenço se redimiu da miséria moral em que se arrastava, se fez homem.

Os capítulos em que o Sr. José Lins do Rego acompanha a transformação de Lourenço são talvez os melhores do livro.

Mas o drama de Lourenço não terminou com a vitória sobre os seus nervos de ansioso, de quase psicopata. Se os ares de Pureza lhe trouxeram, com a saúde, o esquecimento do mal de família, arrefecendo o medo da tuberculose, se a posse do corpo de Margarida lhe deu a certeza de que era um homem como os outros, a estada no lugarejo do interior pernambucano e o encontro com a filha do agente da estação ligaram-no à tragédia da família de Antônio Cavalcanti, fizeram-no um comparsa, um ator dela.

A interferência dos dois dramas dá ao livro do Sr. José Lins do Rego um interesse maior, sustentando o romance até o seu desfecho um tanto inesperado.

Tragédia terrível, em verdade, a da família de Antônio Cavalcanti, pai de Margarida e de Maria Paula, que substituiu a irmã na volúpia de Lourenço.

Antônio Cavalcanti, fim de raça — um Hollanda Cavalcanti —, jogador, ladrão, indiferente à sorte das filhas, insensível aos sofrimentos da mulher, essa D. Francisquinha, tão comum por estes Brasis, criatura fadada a sofrer, arrastando no seu alto teor moral uma vida de miséria, baixando só com as fraquezas de uma bondade sem energia...

Para as misérias da família de Antônio Cavalcanti, Lourenço concorrera, nelas tinha a sua parte, o seu quinhão de culpa. É verdade que Margarida e Maria Paula não eram impecáveis quando as conhecera; mas, da desgraça das pobres filhas de D. Francisquinha, Lourenço se servia, delas tirava o maior proveito, até motivos de orgulho, sensação de euforia...

Margarida fugiu um dia de casa, ganhou o mundo, perdeu-se no mundo. Nesse momento, Lourenço já começava a enfastiar-se dela, já acendera a cobiça por Maria Paula. Desfrutou esta, como fizera com Margarida, com um frenesi de gozo, contra o qual se anulavam remorsos, boas intenções. E Maria Paula tinha um pretendente, o pobre do Chico Bembem, agulheiro da estação, que com ela queria casar.

Diante da humilhação de Chico Bembem, a quem antes temera, Lourenço um belo dia, pelo trem das duas horas, abandonou Pureza, um pouco por generosidade, um pouco fugindo a uma possível vingança do noivo de Maria Paula, fugindo de si mesmo e ao drama da família de Antônio Cavalcanti.

Que terá acontecido depois com Lourenço? E a família Cavalcanti? E Ladislau, o cego? Eis a pergunta que o leitor faz, interessado pela vida dessas criaturas que viu e sentiu no romance do Sr. José Lins do Rego.

O autor de *Pureza* continua a ser, no último livro, o criador de pessoas, de gente viva, de gente que sai do plano da ficção e se mistura conosco.

Talvez Felismina, a negra velha, a criada de Lourenço, com toda a sua bondade, a sua fidelidade de cão, o seu desinteresse absoluto, pareça um tanto idealizada, tenha os seus traços morais exagerados pelo romancista...

Mas não: ela encarna a santidade, numa dessas criaturas que todos nós conhecemos ou de que tivemos notícia, em quem as idéias e os sentimentos não refletem de modo algum os seus interesses, a sua condição e a sua classe...

O Sr. José Lins do Rego confirma em *Pureza* as suas melhores qualidades de romancista e dá-nos a certeza, com o progresso que este seu livro marca, que os seus caminhos são vários e nele se pode confiar.

De *Diário de São Paulo*, São Paulo, 2 abr. 1937.

Pureza

Lúcia Miguel Pereira

Já estamos habituados ao romance anual de José Lins do Rego; uma escapada ao Nordeste em sua companhia faz parte do nosso ritmo de vida. Durante cinco anos, em livros ora mais plenamente realizados, como *Menino de engenho* e *Bangüê*, ora mais fracos, como *Doidinho*, mas sempre vivos e verdadeiros, o romancista nos trazia mais um caso da família de José Paulino, mais uma vicissitude do Santa Rosa, mais um aspecto da existência nas lavouras de casa no Nordeste e da indústria do açúcar. Com *Usina* esgotou o assunto. Sem se repetir, não poderia continuar a estudar o mesmo tema.

Que daria José Lins do Rego sem o açúcar, sem as recordações de infância? Essa pergunta era formulada por todos quantos admiramos o seu talento e seguimos com interesse a expansão da sua força criadora. *Pureza* foi a resposta do romancista e a pedra de toque que nos permitiu aquilatar com segurança da sua capacidade de criar livremente, sem o ponto de partida das evocações de gente e coisas familiares.

Talvez considerado em si mesmo *Pureza* não seja superior aos romances anteriores — pelo menos a alguns deles. Mas, visto em função do romancista, representa um caminho novo, mais uma abertura sobre a vida.

José Lins do Rego mostrou que tem muitas cordas no seu arco. E isso, para um romancista, é uma grande coisa. Mostrou não precisar das personalidades reais para povoar os seus livros, possuir real-

mente o sopro animador, aquilo que faz do romancista, no dizer de Mauriac, "le singe de Dieu". Mostrou poder prescindir da terra para formar o ambiente dos canaviais que assobiam ao vento, das pastagens sonoras de mugidos, dos rios de cheias aterradoras, das matas floridas, de tudo aquilo que constitui, sobretudo em *Menino de engenho*, um fundo de beleza e de poesia. E sobretudo provou que, embora as raízes da sua vocação de romancista se alimentem do seu provincianismo, não está escravizado à literatura regionalista, não é apenas o cronista do Nordeste. *Pureza*, que deve o seu nome a uma estação da Great Western, poderia se passar em qualquer outro lugar, numa estação da Central ou da Sul-Mineira, ao passo que os livros anteriores estão indissoluvelmente ligados às condições de vida do Nordeste. Conheci, no Estado do Rio, a família de um agente de estação parecidíssima com a de Antônio Cavalcanti.

Essa supremacia, nas personagens, do humano sobre o regional me parece ser um dos aspectos novos e importantes de José Lins do Rego em *Pureza*. Outro é a aparição da mulher, da mulher moça e amorosa, de que a Maria Alice do *Bangüê* é uma tentativa frustrada. Até aqui, José Lins do Rego criara bons tipos de mães — lembro-me de D. Dondon de *Usina* — de negras, de mulatinhas dengosas, mas não soubera fazer a moça, a mulher valendo sobretudo pela sua feminilidade. Conseguiu-o agora. Aquela passividade indolente, quase animal de Maria Paula, a sua submissão do destino, o imediatismo das duas irmãs são traços profundamente femininos. O que não quer dizer que as mulheres sejam sempre assim, sem só isso...

Também a análise psicológica mais desenvolvida, a sondagem da vida interior dão a *Pureza* um cunho diverso dos outros romances do autor. Embora também dominado pelo sexo — *Pureza* gira afinal todo em torno desse problema —, o Lola é mais sensível, mais completamente humano do que Carlos de Melo. Sem se elevar muito, ele é menos preso à terra do que o outro, com quem entretanto tem muitos pontos de semelhança.

Dos grandes quadros murais, brilhantes, coloridos, cheios de sol e de movimento, José Lins do Rego passou a uma pintura mais minuciosa, mais rica em entretons. Daí talvez lhe venha alguma monotonia, mas em compensação fez trabalho muito mais bem acabado do que das outras vezes.

Aparece-nos agora muito mais controlado, muito mais comedido, até na linguagem — com o que só tem a lucrar. Os outros livros dão às vezes a impressão de um transbordamento magnífico e desor-

denado, em que o assunto dominava o romancista. Em *Pureza* sente-se, ao contrário, que é ele quem possui o assunto, numa posse que não significa em absoluto a intervenção sempre indesejável do romancista, a perda da sua poderosa objetividade, mas patenteia o amadureçimento completo, harmonioso, do seu talento. Essa harmonia, esse equilíbrio novo são as qualidades mestras de *Pureza* e mostram que José Lins do Rego não se esgotou com o ciclo da cana-de-açúcar e que está ainda em ascensão.

De *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, 6 (8): 228, maio 1937. (Repr. em REGO, José Lins do. *Pureza*. 5ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1956).

Pedra Bonita

João Gaspar Simões

O crítico português João Gaspar Simões escreveu, para o *Diário de Lisboa*, o estudo que abaixo transcrevemos, sobre o romance brasileiro:

No fim do século passado, um romancista americano de língua inglesa deixou os Estados Unidos para se fixar em Inglaterra. Dizia ele ser impossível que um romancista encontrasse na América aquela temperatura humana indispensável à incubação das grandes obras romanescas. Os grandes romancistas, pensava Henry James, tal era o nome desse grande romancista americano, carecem de viver numa atmosfera de alta temperatura psicológica, coisa absolutamente desconhecida dos países novos como os Estados Unidos da América. Só a Europa, na sua opinião, atingira já um estádio de civilização e de cultura compatíveis com a fermentação psicológica e cultural, onde se fecundam as obras-primas do romance. De fato, Henry James fixou-se na Europa e veio a ser o maior romancista americano do século XIX e um dos maiores romancistas de língua inglesa de todos os tempos.

Este caso é digno de meditação. Poucos anos decorridos sobre a morte de Henry James tudo parece querer mudar. A sua tese cai por terra. É na América — melhor: nas Américas — que parece estar hoje a pátria do romance. Quando a Europa começa a dar sinais de cansaço; quando os romancistas europeus, mercê exatamente desse elevado nível de civilização e de cultura, parecem fatigados de descer

aos subterrâneos psicológicos perdidos no labirinto do subconsciente, já quase extinta a chama com que iluminaram durante dois séculos os recessos da natureza complexa e ondulante do homem, surge na América meia dúzia de novos romancistas, fogosos e ingênuos, em cujas mãos brilha o fogo cintilante de uma candeia que, sem descer a grandes profundidades, rasga, violenta, a superfície da terra.

Perante a força pujante destes escritores, os romancistas europeus vacilam. Começam a ceder às sugestões que eles lhes oferecem. Por isso não é de estranhar ouvir dizer a um romancista francês: *"Je tiens Dos Passos pour le plus grand écrivain de notre temps."*

Seria curioso estudar demoradamente este fenômeno. Talvez o fato de o romance ser um gênero relativamente novo e estar muito diretamente relacionado com a vida, explique — até certo ponto — que a América do Norte e o Brasil, países de vida nova e intensa, estejam em condições excepcionais para produzir romancistas. Mas não foi precisamente por não encontrar na América a temperatura humana de que precisava que James veio para a Europa? Assim foi de fato. Mas a temperatura humana procurada por James não era a temperatura humana em que vive hoje o romance americano. Henry James, analista sutil e psicólogo sagaz, interessava-se pelo que no homem há de mais individual, de mais complexo: procurava os ambientes requintados e as naturezas delicadíssimas, coisas raras em países novos. A juventude é simplista e brutal. As reticências, os enervamentos, os líquidos da sensibilidade, os conflitos de consciência, os imponderáveis psicológicos são timbres das raças muito civilizadas. James, conquanto americano, era de formação cultural européia. Não lhe deviam ser estranhos Flaubert e Stendhal. As suas preferências voltavam-se para o romance europeu. Henry James era, por natureza, um filho da Europa. Eis por que a sociedade rudimentar americana lhe parecia primitiva e ingênua. Daí a sua deserção. Daí a sua crença em que a América ainda não estava suficientemente amadurecida para fecundar a personalidade de um romancista clássico.

Mas os novos romancistas americanos puseram de lado a concepção européia da arte; especialmente da arte do romance. Ao conflito psicológico opuseram o *quadro dramático* — melhor, o quadro dinâmico — da vida social americana. Em vez de uma arte de análise e de um estilo elaborado abraçaram uma estética de síntese e um estilo em que a alavanca propulsora é o fôlego do narrador. Desapareceram das suas obras os heróis, centro da ação. O romancista assumiu perante o leitor o papel de uma espécie de rapsodo, cuja voz narra,

indiferentemente, o que os seus heróis fazem e o que pensam, o que sonham e o que realizam, estranha a complicações intelectuais e a sutilezas de observação psicológica.

É difícil de dizer até onde uma tal revolução pode levar esta arte ainda hesitante e já caduca, que é o romance europeu. Mas repare-se como esta revolução é, afinal, um regresso. Segundo Thibaudet, os primeiros romances destinavam-se mais a ser recitados do que a ser lidos. Daí o seu próprio nome. *Roman* queria dizer escrito em língua vulgar por oposição aos escritos propriamente ditos, que eram redigidos em latim. Ora, no romance, tal como ele hoje é cultivado por certos escritores americanos, há qualquer coisa de recitativo. E o fato de ter abandonado o herói, centro da ação, criou-lhe uma atmosfera épica, tipo canção de gesta. Nos mais belos romances americanos há um sabor poético, um tudo nada lendário. A lenda, agora, é de tipo social. Os homens são arrancados vivos à massa multiforme que se atropela nas grandes cidades. Mas o homem das grandes cidades americanas é tão ingênuo nos seus sentimentos como o homem medieval. Pode a sua vida exterior ser diferente; interiormente, é a mesma. E o romancista, instalado numa memória quase impessoal, limita-se a pôr-nos esses homens frente a frente e a contar-nos, como o coro de uma tragédia, a sua vida violenta, sensual, cúpida — bárbara e estranha.

***

O romance brasileiro não é estranho a esta transformação. Não sei até que ponto deva ter pesado sobre os jovens romancistas brasileiros a arte dos romancistas norte-americanos. A verdade, todavia, é haver entre o romance brasileiro e norte-americano certas semelhanças. John Dos Passos deve ser bem conhecido de certos romancistas brasileiros. Não se trata, todavia, de influência propriamente dita. Trata-se de uma identidade de "clima". Norte-americanos e brasileiros estão em condições idênticas. O romance americano passou a assumir o aspecto de "um romance caracterizadamente americano". Há que contar, porém, com o condicionamento natural das sensibilidades. A sensibilidade brasileira é diferente da sensibilidade americana. O industrialismo brasileiro é uma sombra ao lado do industrialismo americano. Logo, o romance brasileiro, ao contrário do norte-americano, se caracteriza pelo seu pendor rústico. O romance brasileiro tende a pintar o sertanejo. Quando não o sertanejo no sertão,

o sertanejo que desceu à cidade. Isto não quer dizer que o romance brasileiro não tenha dado provas diferentes. O próprio José Lins do Rego, autor de que presentemente nos ocupamos, o demonstra. *O Moleque Ricardo* ou a *Usina*, por exemplo, são romances de tema citadino. Mas a verdade é os mais belos romances de Lins do Rego ou Jorge Amado serem os que têm negros e sertanejos por heróis. O próprio protagonista d'*O Moleque Ricardo*, como o título o indica, é um pobre negro, que a cidade devora.

O que importa, porém, no romance brasileiro é aquilo a que eu já uma vez aqui chamei a "oralidade" do seu estilo. O romance escrito para ser contado ou recitado, tal como o romance de gesta prefere a homenagem falada. O romance brasileiro é modelado em pura linguagem oral. José Lins do Rego, até mesmo nos romances meramente ricos, como o *Menino de engenho* ou *Doidinho*, raro abandona esse tom de pura oralidade. Os recursos deste estilo são grandes: tanto maiores, quanto mais objetiva for a narração. Daí americanos, tal como Hemingway, Dos Passos ou Faulkner, ou brasileiros, tais como Jorge Amado ou Graciliano, extraírem dele rendimento maior do que o que dele extrai Lins do Rego. José Lins do Rego é talvez o mais lírico de todos os novos romancistas brasileiros. Daí a unidade de tom dos seus livros e a "monotonia" do seu estilo. Conquanto se possa dizer de Lins do Rego, tal como se dirá de qualquer dos outros dois romancistas, que nenhum deles está presente na sua obra, pois se limitam ao papel de meros narradores ou recitadores, a verdade é Lins do Rego, pelo seu temperamento meditativo e o seu não-sei-quê de "saudosista", não poder ausentar-se de todo das lembranças, dos queixumes, das alegrias e das mágoas dos seus personagens. A sua voz cala, por vezes, a voz deles. É ele quem sofre, é ele quem se queixa.

Pedra Bonita (Livraria José Olympio, editora, Rio de Janeiro, 1938), é o último romance de José Lins do Rego. Em *Pureza*, o romance de que nos ocupamos aqui, o ano passado, havia um herói central. *Pureza* realizava-se em torno de uma psicologia identificável com a do escritor. O caso era mais individualista. Havia ali muito de auto-retrato. Em *Pedra Bonita* não. Este pertence ao número dos romances de Lins do Rego em que há uma preocupação dominante: ser objetivo, o que tem acarretado a Lins do Rego a responsabilidade de alguns romances o seu quê "mecânico". Neles se vê a mão do obreiro. São mecânicos em movimento. Mas *Pedra Bonita* não pode enfileirar nem com os romances mais subjetivos de Lins do Rego, nem

com os seus romances "mecânicos". *Pedra Bonita* denuncia um curioso compromisso entre o subjetivismo lírico do autor e a sua vontade de objetivismo. O herói nessa obra nem é um outro Lins do Rego, nem uma personalidade criada de *toute pièce*. Nesta obra, o herói é Assu, uma estranha povoação, perdida no meio do sertão brasileiro, vizinha de um lugar encantado e maléfico. Pode Antônio Bento, o menino criado pelo Padre Amâncio, mostrar-nos a tristeza do seu destino amaldiçoado; pode o próprio Padre Amâncio revelar-nos a piedade santíssima do seu coração; pode Dona Fausta gemer e gritar; pode seu pai morrer, borracho de dor e vergonha; pode a tamarineira cobrir a maledicência de todos aqueles bichos ruins de Assu; o que de tudo isto vive, o que de tudo isto tem realidade e poder, é a própria Assu. Lins do Rego identificou-se com aquela meia dúzia de casas onde vive uma gentinha infeliz e malvada. Antônio Bento sobe à torre e puxa o badalo. D. Fausta ouve o sino e põe-se a gritar. O pai sai para a rua para não ouvir. Mas, debaixo da tamarineira, o coronel, o escrivão e o tenente contam as "safadezas" da filha do major. Toda a terra parece um ser vivo de que o coração é aquele sino que Antônio Bento vai puxando, ora triste, ora alegre.

A primeira parte de *Pedra Bonita* é, na minha opinião, a melhor do romance. Nela Lins do Rego põe toda a sua arte monótona, delicada e dolorosa. E ali a monotonia está bem. O estilo de Lins do Rego desconhece a composição. É-lhe indiferente ter dito três ou cem vezes a mesma coisa. Diz, volta a dizer, daí a pouco recomeça, e nós sentimos que é essa insistência que cria tudo na sua obra. O tom da sua voz é semelhante ao de um rapsodo. Nunca muda de ritmo. Quer seja de sangue, quer de amor, a história que nos conta, contaria da mesma maneira. A vida é longa, os homens são infelizes, a memória é o nosso tormento e a nossa consolação, parece repetir constantemente o estilo de Lins do Rego. Mas, como é natural, Lins do Rego identifica-se melhor com o acontecer lento e monótono do que com o drama agitado e colorido. Daí ele nos ter dado, neste livro, duas narrações que, conquanto se interpenetrem, não se confundem. A primeira esmaga a segunda. A primeira, *A vila de Assu*, tem tudo quanto era preciso para criar o ambiente que a segunda, *Pedra Bonita*, não consegue manter sem justificar plenamente. Há muita coisa supérflua nessa segunda parte. A narração complica-se. José Lins do Rego pretende fazer pesar sobre o Assu a presença maléfica da Pedra Bonita, lugar onde outrora surgiu um taumaturgo e onde de novo se vai repetir o milagre. É certo que o sentido da obra se alarga nesta

segunda parte. Lins do Rego pretende pôr-nos em presença de um desses casos de furor supersticioso em que são fecundos os povos primitivos. Antônio Bento, o protegido do Padre Amâncio, pertence a uma raça amaldiçoada, pois foi um seu antepassado quem denunciou a presença na Pedra Bonita do enviado de Deus, que degolava crianças e fazia mulheres as donzelas. Educado pelo padre, ignora até muito tarde essa maldição. Um dia, porém, volta a casa e é posto ao corrente dela. As terras dos pais não podem prosperar. Estão amaldiçoadas. Um filho foge para o sertão, onde se faz chefe de cangaceiros. E Bento começa a sofrer a sorte de irmão de cangaceiro. Lins do Rego põe-nos diante dos olhos a infelicidade dos sertanejos, dizimados ora por cangaceiros, ora pela tropa que os combate. A dor, a fome, a maldição pesa sobre aquela pobre gentinha. Mas eis que, na Pedra Bonita, aparece novo enviado de Deus. É um delírio, uma fascinação: todos correm a rojar-se aos pés do Santo. Cantores ambulantes e feiticeiros, eis os homens mais queridos daquela gente miserável e sonhadora. Bento é vencido pela força do sangue. Quando o padre está para morrer, pede-lhe que chame um confessor. Bento sai de madrugada para Dores, mas, como a tropa vai assaltar a Pedra, onde todos os seus estão em êxtase perante o milagroso salvador, Bento corre a avisá-los do perigo. A voz do sangue, a voz da terra — seu fundo supersticioso e poético — venceram.

Há grandeza nesta idéia. Mas Lins do Rego realiza melhor as emoções simples do que as grandes idéias. Nada há neste livro que valha a pintura de Assu. A solidão, o desespero e o sonho pairam sobre essa terra. Sentimo-nos respirar fundo, os olhos põem-se-nos a olhar para o longe. Lins do Rego realiza este milagre com um estilo de uma simplicidade e de uma incorreção tocantes. Quase não há imagens neste estilo. Há apenas um olhar para as coisas e um dizer como elas são sem preocupações de estilista nem policiamentos puristas.

Quem pudesse regressar a uma tal simplicidade, a um tal primitivismo! Quero crer que é nesta simplicidade e neste primitivismo que está o segredo da superioridade do romance brasileiro moderno sobre o nosso, cansado de boa presa e de complicados purismos.

De *O Jornal*, Rio de Janeiro, 18 set. 1938.

Pedra Bonita

Paulo Rónai

Para José Lins o cangaço não era "história de Trancoso", e sim realidade vivida. Criança, no engenho do avô, assistira a duas visitas do "capitão" Antônio Silvino que lhe deixaram marcas fundas na memória. Lembra-las-ia em *Meus verdes anos*, depois de ter contado uma delas em termos quase idênticos em *Menino de engenho*; além disso, o nome do bandido e a lembrança de suas façanhas recorrem, volta e meia, em todos os volumes do ciclo.

Tampouco lhe era desconhecido o espetáculo do fanatismo religioso. Uma das primeiras cenas chocantes que se firmaram na sua retentiva de criança foi a passagem pela estrada de um homem carregando uma cruz e chicoteado por outro. Em sua ficção[16] descreveu o milagre do Alto da Areia, em que a sede de prodígios de um grupo de moradores, espicaçada pelo desaparecimento dos santos do velho negro Feliciano, se exacerba a ponto de provocar perturbações da ordem pública e uma intervenção enérgica das autoridades.

Desta vez ia dar o principal da sua atenção àquelas duas forças elementares e temíveis, tentando iluminar o mecanismo da sua eclosão. Os dois assuntos impunham-se-lhe tanto mais quanto eram dos temas dominantes da poesia popular, e ele estar cada vez mais empenhado em identificar a própria arte com a do povo.

[16] No capítulo 15 da Parte II de *Usina*.

"A um amigo que me perguntava por que não continuava o meu romance *Pedra Bonita*" — escreve num artigo saído durante a gestação do livro — "eu lhe respondi: 'É que eu não tenho lido mais o poeta João Martins de Ataíde.' E o que tinha este poeta com o meu romance? Tinha tudo o meu romance com o poeta. Eu queria escrever a história dos Vieira, família dos cangaceiros do Nordeste, e toda a história do cangaço está no rapsodo Ataíde. A poesia deste bardo se fez de espécie de *chanson de geste* do cangaceirismo."[17]

Não pude verificar se o romancista teve conhecimento do caso da Pedra Bonita por um dos incontáveis folhetos de história em versos do cantador nordestino. O fato, histórico, poderia ter-lhe chegado por outros caminhos, já que, além de assinalado numa página de Euclides da Cunha,[18] inspirara também *O reino encantado*, romance de Araripe Júnior.

Lembremos sucintamente o fato, uma das explosões mais espantosas de fanatismo religioso observadas no Brasil, e que se deu, por coincidência, em 1838, exatamente um século antes da publicação do romance de José Lins do Rego.[19]

Na comarca de Vila Bela, referindo-se a estranhas profecias e usando linguagem mística, o mameluco João Antônio da Silva formou uma seita numerosa, cujos aderentes foram concentrar-se junto a duas pedras gigantescas de forma descomunal, para, sob a chefia do "rei" João Ferreira, investido pelo próprio João Antônio, fundarem um reino encantado. Os súditos deste seriam admitidos ao próximo reino de Deus, contanto que se sacrificassem. Os que oferecessem a vida em holocausto iam renascer brancos se fossem pretos, saudáveis se fossem doentes, ricos se fossem pobres. Vários fanáticos, da família Vieira, fizeram-se carrascos para acelerar o advento do Reino. O morticínio realizou-se num ambiente de exaltação demente: maridos vinham oferecer aos algozes as suas mulheres, mães traziam os seus filhinhos. Não foi poupado sequer o "rei", a quem abateram por sugestão do

[17] José Lins do Rego, "O poeta João Martins de Ataíde", em *Poesia e vida*, Editora Universal, Rio de Janeiro, 1945, pág. 161.

[18] *Os Sertões*, 13ª edição, Livraria Francisco Alves, Rio de Janeiro, 1936, págs. 143-144.

[19] Esse resumo é extraído do fascículo, hoje raríssimo, *Fanatismo religioso. Memória sobre o reino encantado na Comarca de Vila Bela*, por Antônio Attico de Sousa Leite, com um juízo crítico do Conselheiro Tristão de Alencar Araripe. 2ª edição por Solidônio Attico Leite. Tipografia Matoso, Juiz de Fora, 1898.

próprio cunhado, que foi tomar-lhe o lugar. Cinqüenta e cinco pessoas estavam chacinadas no momento da chegada da tropa, mobilizada às pressas pelo comissário de Serra Talhada; outras vinte e cinco caíram no combate, que fez também vítimas entre os soldados. O iniciador do motim, João Antônio, foi caçado e morto noutro lugar.

Trinta e seis anos depois, quando da expedição organizada ao lugar da matança, ainda viviam nas proximidades algumas testemunhas do fato, salvas pela polícia à sanha dos fanáticos.

Sem dúvida o episódio encerrava elementos de horror, de fantástico, de grotesco, de suspense, em grande abundância. Mas José Lins do Rego não quis fazer romance histórico, como, aliás, adverte numa nota preliminar. Ocorrera-lhe a idéia, artisticamente fecunda, de fazer do episódio da Pedra um assunto subjacente, de pegá-lo no ato de se transformar em mito, pesadelo agourento a pairar sobre toda uma região, invocada para explicar-lhe o marasmo e a miséria.

Daí a escolha, para cenário, da vila do Açu, próxima à Pedra, solo mais que indicado para nele germinarem sementes de histeria coletiva. Os de Açu responsabilizam o povo da Pedra pela maldição que os oprime, enquanto os da Pedra escolhem para bode-expiatório a família Vieira, cujo antepassado teria denunciado às autoridades as ocorrências atrozes do Reino Encantado. (O documento que citamos atribuía aos Vieiras outro crime, este real, de promotores do morticínio; mas esta segunda versão, ligada a possível sobrevivência da superstição do Reino, está mais conforme à psicologia das massas.) O velho Bento Vieira, descendente desse Judas, vive ao pé da serra do Araticum, num lugar ermo, entre a vila e a Pedra, evitado por todos, levando com a mulher e os filhos existência puramente vegetativa.

Maldição chama redenção. O Padre Amâncio, que anos antes escolhera a paróquia do Açu no fervor da sua vocação apostólica, entrevira o meio de remir a maldição da Pedra, quando, ao fugirem da seca de 1904, os Vieiras lhe confiaram o seu filho mais moço, Antônio Bento. Criado por ele, o menino deveria ser o primeiro sacerdote da Pedra.

Apesar de ter disposição para isto, Antônio Bento não poderá chegar ao sacerdócio: falta ao Padre Amâncio influência para mandá-lo ao seminário. Crescerá junto ao padrinho, desempenhando as funções de coroinha e sineiro. É ele a personagem principal da história, e através dele é que percebemos e vivemos um surto de fanatismo e de cangaço que ameaça reproduzir a catástrofe da Pedra Bonita.

Em volta de Antônio Bento, o romancista movimenta uma multidão pitoresca de personagens, individualizadas e motivadas, com sua fala e seus tiques, suas paixões e suas manias. No Açu, são D. Eufrásia, irmã do padre, e a negra Maximina, sua criada; o sacristão Laurindo e sua mulher, D. Auta; as beatas do lugar: Joca barbeiro, chefe do grupo de maldizentes reunidos sob a tamarineira da praça; o Major Cleto, da polícia; o Coronel Clarimundo e seu inimigo, o Major Evangelista, devotado aos seus pássaros e detestado pela própria filha, a histérica D. Fausta; o vendeiro Salu, o truculento juiz Dr. Carmo, sua mulher e seu filho desordeiro, e quantos mais. No Araticum, o grupo fechado do velho Bento Vieira, desumano em sua impassibilidade, sua mulher sofredora Sinhá Josefina, seus dois filhos tão diferentes. Aparício e Domício, um brigão, outro sonhador. A caminho da Pedra, o velho caboclo Zé Pedro, decifrador de mistérios. Entre esses pontos cardeais, os transeuntes que interrompem com suas incursões a modorrenta rotina do lugar: os cangaceiros, a volante, o santo sertanejo com seu séquito de fanáticos, o cantador ambulante Dioclécio. Mas, entre todos, avulta o Padre Amâncio, comovedor em sua despretensiosa simplicidade, sua destemida fraqueza, no malogro de sua tentativa de enfrentar os malefícios do santo. A sua figura era um convite ao exagero: moldada por outro ficcionista menos preso à realidade, tomaria facilmente dimensões hagiográficas. Assim como está, em suas proporções modestas determinadas pela origem, a formação, o ambiente, com a sua auréola terrestre e acessível, é uma das criaturas mais autênticas já saídas das mãos de um romancista brasileiro.

João Pacheco, autor de uma das análises mais lúcidas da obra de José Lins do Rego, julga que o escritor fica um pouco fora do tema, "porque a personagem central, Bentinho, por intermédio de quem mais amiúde apreende os fenômenos, não se deixa arrastar pela beatice. Se não a repele formalmente, permanece em dúvida, mais inclinado à repulsa que à adesão. Perante a beatice nunca vai além de uma visão externa."[20]

Quer-nos parecer, porém, que é mais justo compreender o romance em termos individuais, e não coletivos; não como a crônica de um segundo motim da Pedra, e sim como o relato da educação sentimental de Antônio Bento, em quem o autor soube encarnar-se. As outras tramas do livro — entremeadas com muita perícia —, tais como

[20] *Op. cit.*, pág. 52.

a frustração do apostolado do Padre Amâncio, a animosidade entre D. Fausta e o pai, a luta de dois grupos na política municipal, a decadência definitiva dos Vieiras, absorvidos pelo fanatismo e pelo cangaço, a perseguição dos bandidos pelas volantes, existem na medida em que interferem com o destino de Antônio Bento. E de que, ainda assim, ganhem relevo extraordinário, é prova o acerto do romancista na escolha do seu herói.

Rapaz puro e bom, de uma ingenuidade que lembra a do moleque Ricardo, Antônio Bento possui a mais uma vadia mística que se faz presente quando, no alto da torre, se põe a tocar o sino olhando a vila do Açu estendida a seus pés. A esses momentos de exaltação, porém, sucedem horas de desânimo, mal põe os pés em terra. Aí, sente-se rodeado de um muro de hostilidade incompreensível. Indiretas e remoques levam-no a procurar o segredo dessa inimizade, que lhe é revelado por um velho taumaturgo desequilibrado, a par do sangrento episódio da Pedra Bonita. Em permanente oscilação entre duas forças sobrenaturais — uma das quais lhe instila um sentimento de eleição mística, outra um sentimento de culpa —, Antônio Bento é confrontado sucessivamente com o poder, o sexo, a poesia, a família, o fanatismo, o cangaço. Sem qualquer esteio para se arrimar, termina como um desarvorado joguete dos acontecimentos, até que, numa encruzilhada decisiva, opte pelo caminho inseguro da aventura.

O que faz a grandeza do romance é provavelmente o desenrolar paralelo dos acontecimentos no plano íntimo e no plano físico, dentro de uma atmosfera real e outra mística, que se alternam. A vidinha mesquinha do Açu, com seus falatórios, intrigas e brigas, a monótona existência da fazenda do velho Bento Vieira, as incursões dos cangaceiros, as truculências de seus perseguidores, as rações que estas e aquelas provocam no povo sob forma de misticismo histérico são relatadas com um realismo integral, expostas mas não explicadas.

João Pacheco reconhece que o autor soube não tratar o tema com os valores da civilização do litoral. Sem adotar por conta própria a dicotomia entre Bem e Mal no julgamento do cangaço, tacitamente aceita a maneira de ver do próprio povo, para o qual fanatismo religioso, banditismo e perseguição oficial aos bandidos são três flagelos que se completam: "Sertanejo é assim mesmo: vem santo, vem o cangaceiro, vem a volante." É um círculo vicioso do qual não há saída, a não ser pelo progresso da civilização: mas os engenheiros vindos para assentar os trilhos da estrada de ferro são afugentados pelos cangaceiros. O ambiente de ignorância e de superstição permanece o mesmo

à espera do primeiro esquizofrênico que se arvore em messias. Pedra Bonita não é um episódio isolado, mas um sintoma recorrente.

Possivelmente a conclusão acabrunhadora que se pode tirar do romance não correspondia às convicções conscientes de José Lins do Rego sociólogo, publicista e pensador; mas estava dentro da sua visão instintiva das coisas, de um pessimismo explicável (e explicado pelo próprio escritor) por motivos temperamentais, traumas da infância, complexos de várias espécies. Fosse como fosse, ela ia receber confirmação inesperada e monstruosa. Cem anos após o episódio de Pedra Bonita, no próprio ano da publicação do romance, um continente inteiro, precisamente aquele onde a civilização atingira o auge, estava sendo transformado num imenso reino encantado, onde os incríveis acontecimentos da Pedra iam sendo reproduzidos milhares de vezes, com os mais variados requintes.

Romance psicológico, romance regional, romance social, *Pedra Bonita* é, ainda, de todos os livros do autor, aquele que mais se aproxima da poesia popular. É sobretudo a ele que se refere ao definir, numa entrevista, os próprios modelos: "O jornalista procurou falar de minhas influências estrangeiras, dos mestres que haviam nutrido a minha formação cultural — eu lhe falei dos cegos cantadores das feiras de Paraíba e Pernambuco... Dizia-lhe então, quando imagino os meus romances, tomo sempre como roteiro e modo de orientação o dizer as coisas como elas me surgem na memória, com o jeito e as maneiras simples dos cegos poetas."[21] Tal como nas histórias versejadas dos cantores populares, neste livro não se nota diferença de tom entre os trechos de narração, as falas das personagens e os seus monólogos íntimos. Para conseguir essa uniformidade o narrador se apaga, faz-nos esquecer a sua existência independente. A história parece contar-se a si mesma, ou sair da boca de um comparsa que não se diferencia das demais personagens, em linguagem homogênea, com todo o colorido da fala popular, cheia de locuções saborosas e expressivas como estas: "O namoro fora para diante, mas ficara com medo da moça. Falava do pai sem quê nem mais." "O juiz andava botando as manguinhas de fora." "A judiaria da mulher com a mocinha fora tão grande que a pobre se danava por este mundo afora." "Aparecera no Açu um homem que não queria coisa nenhuma." "Menino, não queira ver cangaceiro com raiva! Dê por visto um demônio

[21] "Coisas de Romances", em *Poesia e vida*, pág. 54.

armado com rifle e punhal." "Aparício era o avô cagado e cuspido." "Havia mesmo caveira de burro por ali." "Falei para ele se casar: Procura uma mulher que te sirva, Domício. E ele nem como coisa." "Nunca mulher mais cheia de noves-fora."

A força do estilo está, também, na sintaxe popular, reproduzida com fidelidade, como nestes casos: "A tamarineira frondosa onde por debaixo faziam a feira." "Um rico, um poderoso e uma mulher daquela!" "Soprava um vento que chega e sacudia as franjas da rede." "Era uma reza que nunca Domício ouvira igual." "Com o padrinho morto, iria para Goiana com D. Eufrásia. Nunca que fosse, melhor a terra fria." "Bentinho, nós devemos é voltar pra falar com o velho Zé Pedro." Mas, em tudo isso, nenhum exagero. Uma linguagem, em suma, que dá impressão perfeita de oralidade, direta e natural, sem que o autor recorra ao processo incômodo da rigorosa reprodução fonética.

Pertence à épica popular o processo de repetição. Determinadas situações suscitam a volta dos mesmos motivos numa regularidade melódica. Em seus monólogos, quer íntimos, quer assistidos de um ouvinte, as personagens voltam a recontar sempre a mesma história, a sua, como que impedidas de escapar da sua prisão íntima, confirmando de cada vez a sua trágica incomunicabilidade. Tudo isso mantém a narração num ritmo de vaivém, de parada e repartida, de progresso retardado. Do ponto de vista do romance, Sérgio Milliet[22] via nessas repetições uma falha; mas está fora de dúvidas que são elas que, em grande parte, produzem o halo de poesia primitiva que dá às obras do nosso autor o seu encanto mágico tão inconfundível. E, como assinalou outro grande crítico de São Paulo,[23] está nelas o segredo da musicalidade estrutural dessas obras.

Diga-se, para terminar, que a história de Antônio Bento não acaba em *Pedra Bonita*. Ele reaparecerá em *Cangaceiros*, o último romance de José Lins do Rego, onde também revivem seu irmão Domício e a figura inesquecível do cantador Dioclécio, que em cada encontro com o afilhado do Padre Amâncio reacende neste a chama da aventura e da liberdade.

---

[22] "A Obra de José Lins do Rego", em *Fogo morto*, 6ª edição, Livraria José Olympio Editora, Rio de Janeiro, 1965, pág. XXI.

[23] Mário de Andrade, "Fogo morto", em *O empalhador de passarinho*, Livraria Martins Editora, São Paulo, s.d., pág. 248.

Mas o que nos propusemos foi acompanhar o espantoso criador de um mundo fictício de insuperável vitalidade apenas até o final de *Pedra Bonita*, sem dúvida uma etapa das mais importantes de seu caminho ascendente.

De REGO, José Lins do. *Pedra Bonita*. 7ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1968, p. XVII-XXXIV. (Excerto).

A legitimação do popular no processo narrativo de *Pedra Bonita* e *Cangaceiros*

Sônia Lúcia Ramalho de Farias Bronzeado

Em ensaio intitulado "Relações de parentesco e de propriedades nos romances do "Ciclo da Cana de José Lins do Rego",[1] José Sérgio Leite Lopes chama a atenção para a diferença de perspectivas presentes à elaboração nos romances do chamado Ciclo da Cana-de-Açúcar" do romancista paraibano. Acentua o Autor que, enquanto em *Menino de engenho, Doidinho* e *Bangüê,* a narrativa é conduzida sob um único ponto de vista, o do personagem Carlos de Melo — o qual, na condição de membro da família, neto e sucessor do "patriarca", processa a descrição da família da casa-grande e a dos trabalhadores —, nos outros três romances, *Moleque Ricardo, Usina* e *Fogo morto,* a perspectiva da narrativa é deslocada para uma narração na terceira pessoa. Neste último caso, o "Autor" coloca-se "alternativamente do ponto de vista de diversos personagens, inclusive de trabalhadores".[2] Segundo o ensaísta, essas duas "situações de entrevista" são responsáveis pela não-homogeneização na descrição de dois tipos de família encontrados na base dos referidos romances: a

[1] LOPES, José Sérgio Leite. Relações de parentesco e de propriedade nos romances do Ciclo da Cana-de-Açúcar de José Lins do Rego. In: *Arte e sociedade; ensaios de sociologia da arte.* Rio de Janeiro, Zahar, 1977.

[2] Idem; *Ibidem*, p. 65.

família da casa-grande e a dos trabalhadores. A alternância desses dois modos narrativos se torna importante por serem eles justamente os condicionadores das descrições dadas pelo "autor":

> "Enquanto no primeiro grupo de romances o autor aprofunda a visão que o personagem Carlos tem de sua família e subsidiariamente dos trabalhadores, no segundo grupo o autor analisa 'de dentro' as diferentes imagens de família e de classe que têm os diferentes grupos sociais dentro do engenho."[3]

Essa diferenciação de foco narrativo e de ponto de vista é melhor precisada e encontra maior rendimento operacional no estudo de Heloísa Toller Gomes, *O poder rural na ficção.*[4] Analisando o modo narrativo de *Fogo morto* em cotejo com o modo narrativo de *Absalom, Absalom,* de Faulkner, a autora começa por assinalar, embora com propósitos diferentes do de Sérgio Leite Lopes, o deslocamento de perspectiva dos romances iniciais do Ciclo da Cana-de-Açúcar em relação a *Fogo morto:*

> "Nos romances iniciais do Ciclo da Cana-de-Açúcar, a narração na primeira pessoa é facilmente identificável com a voz do autor. Em *FM*, por sua vez, há um narrador que não se nomeia. Muitas vezes este parece apenas encaminhar o que se passa no íntimo dos personagens, como que desprovido de um pensamento próprio. *FM* é um texto que jamais fala de si próprio, nem dos propósitos que determinam a sua realização. A cena textual apresenta personagens, ambientes, situações: tudo isto se mostra, é entregue ao leitor, sem que o processo que gerou sua criação seja mencionado."[5]

Não se trata, pois, de opor simplesmente a um tipo de narração na primeira pessoa, por um narrador-personagem, um outro tipo de narração em terceira pessoa, pelo "autor", o qual analisaria "de den-

[3] Idem, *ibidem*. p. 65.
[4] GOMES, Heloísa Toller. *O poder rural na ficção.* São Paulo, Ática, 1981.
[5] Idem; *ibidem*., p. 57.

tro" as diversas situações vividas e representadas pelos diferentes grupos sociais do engenho, conforme determina José Sérgio Lopes. O intuito de Heloísa é justamente frisar que, se nos romances iniciais de José Lins a voz do narrador-personagem, Carlos de Melo, ainda pode ser facilmente identificável à do autor, este modo narrativo diz respeito à tática retórica de Lins do Rego. Essa tática tem sido vista hoje pela crítica como o componente memorialista das obras de José Lins e já foi denominada por Silviano Santiago, a propósito de *Menino de engenho,* de "estética do falso natural."[6] Ela corresponde ao desejo de que a narrativa seja tomada como "real" pelo leitor. Segundo afirma Heloísa, com base nas palavras de Silviano:

> "A narrativa na primeira pessoa evidencia um pacto entre o autor e o leitor — pacto esse que consistiria em não se quebrar a *ilusão* de realidade conferida pelo texto, em se propor como real o simulacro lingüístico."[7]

Em *Fogo morto,* ao contrário, continua a ensaísta, a "ilusão do real" é rompida pela retirada de cena do autor, fato que determina a maior autonomia desse texto e a "conseqüente mudança de leitura solicitada ao leitor". Ressalta-se, portanto, no processo de composição desse romance, a coexistência de várias vozes emancipadas da voz autoral.

> "vários 'eus' que atuam, refletem, dialogam; e a voz que narra na terceira pessoa, em lugar de expressar um pensamento próprio — ingênuo embora —, limita-se a complementar o que vai sendo expresso pelos próprios personagens. Desta forma, são os personagens (...) os responsáveis pela maior parte da narração."[8]

Em *Pedra Bonita* e *Cangaceiros*, romances situados fora do Ciclo da Cana-de-Açúcar, essa alternância de perspectiva é fundamental para a constituição da trama narrativa. Elegendo pela primeira vez, como tema central, dois fenômenos da cultura dominada (o messia-

---

[6] SANTIAGO, Silviano, A Bagaceira: fábula moralizante. In: *Uma literatura nos trópicos.* São Paulo, Perspectiva, 1978. p. 106.
[7] Idem; *ibidem.*, p. 61 — grifo da Autora.
[8] Idem; *ibidem.*, p. 62.

nismo e o cangaço), objeto de vários flagrantes disseminados ao longo da obra do romancista, estes textos ganham em interesse e complexidade ao apresentar os eventos romanescos através de uma perspectiva que, desvencilhada do componente memorialista, não pode ser mais identificada à voz do autor, conforme ocorria com os três romances iniciais do Ciclo da Cana-de-Açúcar, enfeixados na primeira "situação de entrevista" por Sérgio Leite Lopes. Ao contrário, *Pedra Bonita* e *Cangaceiros,* como *Moleque Ricardo, Usina* e *Fogo morto,* são tecidos por um narrador em terceira pessoa também não nomeado. A riqueza de significação destes dois textos decorre sobretudo da heterogeneidade das vozes que os constituem. Ao sobrepor-se à tutela autoral, essas vozes conseguem reproduzir um painel interpretativo da realidade do mundo rural do sertão, por meio de uma série de perspectivas divergentes. Os romances buscam, assim, resgatar os fatos narrados a partir da própria experiência vivida e reinterpretada pelos personagens, afeitos a contar um mesmo fato repetidas vezes. Contar e recontar o vivido ou o imaginado sob vários ângulos distintos e suplementares constitui a nota específica da elaboração da trama ficcional em *Pedra Bonita* e *Cangaceiros.* Adequando-se ao ponto de vista dos atores em cena, a apreensão das experiências relatadas se dá pela recorrência a uma técnica narrativa que visa, através de determinados recursos estilísticos, incorporar, no produto literário erudito, as formas lingüísticas e estéticas peculiares à comunidade nordestina e às suas manifestações culturais. Um desses recursos consiste precisamente em representar o traço de oralidade e a marca da redundância, características das mais marcantes na literatura popular.

A oralidade e a redundância modulam a própria escrita dos romances de José Lins como modulam a composição poética dos folhetos de cordel e do cancioneiro do Nordeste, incorporados à tessitura interna das narrativas em estudo. Atualizando-se aí por meio de diferentes registros verbais, estas duas modalidades estilísticas são responsáveis pelo fluir do enredo e pela transmissibilidade da estória, que se oferece em avanços e retrocessos, num constante fluxo e refluxo dos mesmos temas e motivos. As inserções e interpolações das formas estéticas populares, ao lado das variações focais dadas pela gama de perspectivas que se entremeiam, determinam a multiplicidade dos relatos, ao mesmo tempo que exigem a participação ativa e constante do destinatário na condição de ouvinte e retransmissor. Tem-se, deste modo, a exemplo do que afirma Jerusa Pires Ferreira em análi-

se dos folhetos de cordel, "toda uma tradição oral sugerindo o relato"[9] e assegurando o desenrolar das narrativas, matizadas pela diversidade das vozes em contraponto.

Devido à presença dos mecanismos destacados, a ensaística sobre José Lins costuma apontar *Pedra Bonita* e *Cangaceiros* como os dois romances do "autor" em que mais se distingue o legado da tradição cultural popular. Não há, no entanto, por parte desses estudiosos, uma preocupação maior em estabelecer uma correspondência entre as manifestações culturais tematizadas nos textos e o modo narrativo. Paulo Rónai, por exemplo, recorrendo ao depoimento do próprio José Lins, chega a fazer algumas observações pertinentes a respeito do reaproveitamento do romanceiro nordestino no primeiro romance do Ciclo do Cangaço e do Misticismo. Falta-lhe, contudo, correlacionar intrinsecamente a temática popular ao processo de construção do texto:

> "(...) *Pedra Bonita* é, ainda, de todos os livros do autor, aquele que mais se aproxima da poesia popular. É sobretudo a ele que se refere ao definir, numa entrevista, os próprios modelos: 'O jornalista procurou falar de minhas influências estrangeiras, dos mestres que haviam nutrido a minha formação cultural — eu lhe falei dos cegos cantadores da feira de Paraíba e Pernambuco (...). Dizia-lhe então, quando imagino os meus romances, tomo sempre como roteiro e modo de orientação o dizer as coisas como elas me surgem na memória, com o jeito e as maneiras simples dos cegos poetas.'"[10]

Em artigo concebido durante a gestação de *Pedra Bonita,* José Lins volta a assinalar o modelo literário popular que informa a elaboração desse seu romance:

> "A um amigo que me perguntava porque não continuava o meu romance *Pedra Bonita* eu lhe respondi: 'é que eu não tenho lido mais o poeta João Martins de Ataíde'.

---

[9] FERREIRA, Jerusa Pires. *Cavalaria em cordel; o passo das águas mortas.* São Paulo, Hucitec, 1979. p. 25.

[10] RÓNAI, Paulo. De Menino de engenho a Pedra Bonita. In: *REGO José Lins do. Pedra Bonita.* p. XXIV.

> E o que tinha este poeta com o meu romance? Tinha tudo o meu romance com o poeta. Eu queria escrever a história dos Vieira, família de cangaceiros do Nordeste, e toda a história do cangaço está no rapsodo Ataíde. A poesia deste bardo se fez de espécie de *chanson de geste* ao cangaceirismo."[11].

As palavras do romancista revelam o seu propósito consciente: acercar-se do popular não através de uma perspectiva de distanciamento, mas tomando como persona[12] o imaginário engendrado pela tradição popular do sertão. A assimilação desse imaginário — a partir da própria ótica interna do poeta sertanejo — constitui, assim, um dado capital para a elaboração do processo narrativo de *Pedra Bonita* e *Cangaceiros*. Busca-se, desta maneira, adequar o enfoque da temática popular empreendida pelos textos às formas estéticas utilizadas no meio rural do Nordeste para a sua representação. As cantorias dos cegos do sertão e a literatura de cordel surgem nesse processo como elementos mediadores entre a forma romanesca erudita, manipulada pela perspectiva do narrador culto e letrado, e a temática popular.

A mediação do cordel torna-se visível pelas constantes referências à figura do cantador e do poeta popular. Ela se atualiza principalmente através do personagem Dioclécio — tocador de viola e folhetista. Por seu intermédio, vão sendo representadas as façanhas que celebrizaram, no passado do sertão, "a vida dos cangaceiros maiores, de Antônio Silvino, de Jesuíno Brilhante, de Cabeleira". (*PB*, p. 36). Os atributos heróicos destes cangaceiros, mitologicamente transfigurados pela ação mediadora do cordel, funcionam como padrão

---

[11] REGO, José Lins do. O poeta João Martins de Ataíde. In: *Poesia e vida*. p. 161.

[12] O termo *persona* com que se assinala o aproveitamento do imaginário popular pelo texto erudito foi tomado de empréstimo à obra poética de Pound, *Personae*, em que o Autor, através de diversas máscaras, faz representar o cancioneiro provençal e toscano. Conforme assinala Mário Faustino, citado por Haroldo de Campos:

> "Quando E.P reuniu num só volume todos os seus poemas (...) deu-lhe também o nome de *Personae*. Persona; máscara, sons através de (...) *persona*, um ator, um ser vivo, um *rôle*, fala, pelo poeta, de coisas e pessoas que este considera relevantes (...)".

Cf. CAMPOS, Augusto de. Ezra Pound: "Nec Spe Nec Metu". In: POUND, Ezra. *Poesia*. São Paulo, Hucitec; Brasília, Universidade de Brasília, 1983. P. 25.

para o forjamento da imagem do "bandido social" que se tematiza no presente fabular das narrativas. Considerado como lugar-tenente do legendário Inácio da Catingueira, famoso bardo sertanejo, é sobretudo o cantador Dioclécio o encarregado ainda de propagar para os demais habitantes da comunidade rural os feitos do cangaceiro Aparício e do seu bando, os acontecimentos do reduto messiânico da Pedra Bonita, os milagres de Padre Cícero.

A saga do cangaço encontra seus intérpretes também em vários outros vates populares que proliferam nas páginas de *Pedra Bonita* e *Cangaceiros*. Entre estes se destacam o cantador Domício, irmão do protagonista Bentinho, os versejadores anônimos das feiras do sertão, os personagens que exercem as funções de cargueiros, aguardenteiros, almocreves e tangerinos e que se erigem, nos intervalos de suas atividades, em poetas eventuais. Obrigados pela prática de seus ofícios e constantes andanças pelo interior do sertão, esses personagens se convertem em verdadeiros narradores nômades.

Na obra de José Lins, o exemplo mais significativo do narrador nômade se encontra na velha Totônia, personagem constantemente aludido em *Menino de engenho* e *Meus verdes anos.*[13] Pela sua função de contadora de estórias, a Velha Totônia está sempre a deslocar-se de engenho a engenho. Onde chega, ela narra a um público infantil maravilhado estórias de Trancoso ou da Vida e Paixão de Cristo. A presença do narrador nômade no primeiro romance de José Lins e no seu livro de memórias deixa claro que o processo narrativo posto em prática em *Pedra Bonita* e *Cangaceiros* encontra-se esboçado na produção literária anterior e posterior aos dois textos que constituem objeto deste estudo. Só que, em *Menino de engenho* e em *Meus verdes anos,* esse processo é filtrado pela perspectiva do narrador/personagem. Ao liberar o narrador/personagem, *Pedra Bonita* e *Cangaceiros* também liberam o potencial do processo, que agora eclode em toda sua complexidade. Os vários narradores nômades dos dois últimos romances citados exprimem autonomamente a própria experiência adquirida durante as viagens. Estas fornecem-lhes — para utilizar as considerações de Walter Benjamim, no seu estudo sobre as formas ar-

[13] REGO, José Lins do. *Menino de engenho.* 27ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1979.

_____. *Meus verdes anos.* Rio de Janeiro, Ed. de Ouro, s/d. As estórias da velha Totônia são referidas nos capítulos 17-20-21-40, do primeiro romance, e no capítulo XXI das memórias.

caicas de narração[14] — a matéria formadora das estórias. A eles cabe verter, seja sob forma literária, ou através de simples relatos dos fatos vividos e observados, aquilo que constitui o cerne mesmo da matéria do sertão, na maioria das vezes transfigurada e reelaborada pela ação do imaginário. Os próprios personagens se encarregam de enfatizar a importância das viagens para o ofício do cantador. Percorrer o mundo se torna imprescindível para a aquisição do saber, que deverá depois ser repassada ao restante da comunidade sertaneja. De acordo com o que afirma Domício a Bentinho, "Cantador precisa de andar, de correr terra, saber de coisas. (...) Cantador só precisa é de andar. Dioclécio é um baita por isto." (*PB*, p. 135-136). As observações de Domício confirmam as palavras de Walter Benjamim: "A experiência propicia ao narrador a matéria narrada, quer esta experiência seja própria ou relatada. E, por sua vez, transforma-se na experiência daqueles que ouvem a estória."[15] Assim, o processo de assimilação do narrador pressupõe que o receptor conserve a capacidade de ouvir atentamente as estórias e se encarregue de sua retransmissão: "O ouvinte (...) interessa-se antes de tudo pela possibilidade de assegurar para si a retransmissão daquilo que lhe contem."[16]

Os romances *Pedra Bonita* e *Cangaceiros* apresentam várias passagens que exemplificam muito bem as situações descritas pelo ensaísta germânico. São as estórias narradas ao protagonista Bentinho pelo cantador Dioclécio que possibilitam àquele ampliar o seu horizonte de conhecimentos e a sua percepção de mundo, antes cerceada pelos estreitos limites aos quais o confinava sua rotina de vida no Açu. Dioclécio é a consciência que assegura a Bentinho o contato com o mundo mais amplo que lhe é desconhecido: "Dioclécio foi transformando Antônio Bento e descobrindo para o criado do padre um novo mundo. Aquele homem sujo, de cabelos grandes, viera ao Açu para virar a cabeça do rapaz." (*PB*, p. 43). Reproduzindo quase sempre as matrizes das estórias de amor medievais, as narrativas de Dioclécio acionam a fantasia e os desejos mais recônditos do protagonista. Na gênese do desejo de Bentinho, o cantador assume, portanto, um papel privilegiado. As experiências vividas ou imaginadas por aquele incorporam-se de tal modo à existência de Bento que este passa a

[14] BENJAMIM, Walter. O narrador; observações acerca da obra de Nicolau Leskov. In: *Os pensadores*. São Paulo, Abril Cultural, 1975.
[15] Idem; *ibidem*., p. 66.
[16] Idem; *ibidem*., p. 73.

vivenciá-las como se fossem suas. O desejo de Bentinho se situa, assim, dentro do que René Girard chama de "desejo triangular".[17] Ele só se manifesta a partir do desejo do outro, ou seja, do mediador Dioclécio, com o qual o protagonista se identifica totalmente e a quem passa a imitar. Conforme as considerações de Girard, *"(...) le médiateur désire lui-même l'objet, ou pourrait le désirer: c'est même ce désir, réel ou présumé, qui rende cet objet infiniment désirable aux yeux du sujet. La médiation engendre un seconde désir parfaitement identique à celui du médiateur."*[18] Assim, na estrutura triangular do desejo, não é o objeto em si que importa, mas o mediador. É este que suscita no sujeito o arrebatamento em relação ao objeto, que é no fundo arrebatamento em direção ao mediador: *"Le prestige du médiateur se communique à l'objet désiré et confère à ce dernier une valeur illusoire. Le désir triangulaire est le désir qui transfigure son objet."*[19] É dessa mediação transfiguradora que Bentinho extrai a força de seus desejos. Ama em sonhos e devaneios a mulher protagonizada nos relatos de Dioclécio. Imagina-se como poeta participando das mesmas aventuras relatadas pelo cantador. Sente vontade de exteriorizar para os demais personagens o que nele fora desencadeado pelas estórias de Dioclécio. Converte, em suma, as experiências deste em suas próprias experiências. Antônio Bento atesta um trecho de *Pedra Bonita,* "agora só amava, só admirava o que ele vira e gostara no cantador". (*PB,* p. 47).

Cangaceiros também se encarrega de ilustrar o circuito de comunicação estabelecido entre a figura do vate mediador e seus ouvintes, nesse processo de transmissão/retransmissão das estórias oralmente divulgadas. Ao referir-se aos talentos poéticos de Dioclécio, assim se exprime um camponês a seu respeito:

> "Eu conheci Inácio da Catingueira, mas este tal de Dioclécio não fica atrás. O diabo botou a vida de Aparício em verso. E saiu com histórias de todo jeito. Contou a vida da mãe do homem sofrendo na cadeia do Açu e do irmão Domício mais feroz que uma caninana e de um menino Bento, que morreu com o santo da Pedra. Os meus meninos ficaram até de madrugada na escuta do sujeito." (*C,* p. 96).

---

[17] GIRARD, René. *Mensonge romantique et vérité romanesque.* Paris, Bernard Grasset 1961.

[18] Idem; *ibidem.*, p. 16.

[19] Idem; *ibidem.*, p. 25.

O trecho citado se caracteriza por um alto grau de redundância. Apresenta um personagem explicitando para outros o que já havia sido tematizado nas canções do cantador, as quais reduplicam em variantes versões interpretativas os eventos mais marcantes anteriormente narrados no plano fabular dos dois romances. A redundância se afigura, assim, como um elemento importante para a compreensão da cena textual. Ela não deve ser entendida, portanto, conforme costumam assinalar alguns intérpretes da obra de José Lins, como um dado ocioso, uma excrescência, sem função específica na estrutura interna dos romances. Ao contrário, esta técnica, que constitui o fundamento do texto dito popular na cultura erudita,[20] constitui também, nos romances em estudo, a própria condição de estabelecimento da textualidade. Ela tanto pode contribuir para atenuar o nível de opacidade porventura ainda persistente na trama narrativa, como pode assegurar a possibilidade de se criar um texto novo dentro do já dito e repetido. Mediante os acréscimos suplementares introduzidos nas diferentes versões interpretativas dos personagens, a redundância instaura uma outra compreensão ou entendimento da cena antes representada.

No caso específico da passagem transcrita, a repetição se destaca como um recurso de que lança mão o narrador não só para reiterar os mesmos motivos recorrentemente retomados no nível do enunciado, mas também para introduzir a interpretação que deles faz o personagem. Sabe-se, por exemplo, pelo plano fabular do texto, que Bentinho não morreu no combate entre policiais, cangaceiros e beatos, ocorrido no reduto messiânico da Pedra. A versão do camponês, no entanto, o dá como morto. Sabe-se também que a história de vida do cangaceiro Bem-Te-Vi, apresentada pelo narrador de *Cangaceiros*, só em parte coincide com a versão romanceada pelo cantador Dioclécio a seu respeito. É essa versão, entretanto, que passa a circular de boca em boca nas feiras do sertão, sempre acrescida de novos dados. Assim, pela repetição diferenciada dos mesmos temas, o processo de enunciação de *Cangaceiros* vai-se constituindo "na explicitação das narrativas feitas pelos personagens".[21] Narrativas sempre secundadas por outras que as reproduzem em diferença.

---

[20] A propósito desta questão Cf. SANTIAGO, Silviano. Uma ferroada no peito do pé. In: *Vale quanto pesa; ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982.

[21] TODOROV, Tzvetan. A narrativa primordial. In: *As estruturas narrativas*. São Paulo, Perspectiva, 1970. p. 113.

De forma análoga em *Pedra Bonita,* as reflexões de Bentinho reconstroem miticamente a imagem de Dioclécio, a partir dos relatos romanceados das aventuras deste, fornecidas ao protagonista pelo próprio cantador. Tais relatos, que já eram do conhecimento do leitor, são agora reapresentados através do fluxo de consciência do protagonista. Eles são ainda posteriormente repassados, sob outras formas de registro, a diferentes personagens, que se encarregam de sua retransmissão:

> "Dioclécio andava pelo sertão conhecendo de tudo. Quando metia os dedos na viola, mudava as coisas, virava a cabeça, tinha o que desejava. Os cangaceiros abrandavam o coração com a voz dele. E as mulheres vinham de noite para a rede dele. Para Dioclécio não havia grandes, não havia hora, não havia obrigação. Dele era o mundo. (...) Ele, Antônio Bento, devia abandonar tudo e cair no mundo. Sim, estava virando poeta. Uma coisa começava a existir para ele fora do quotidiano, um desejo de fugir do lugar em que estava. (...) *Queria dizer alguma coisa aos outros, botar o seu coração para agir. Porque as coisas começavam a existir com outro aspecto.*" (*PB,* p. 62 — grifos nossos).

Os vários registros de reaproveitamento da estética popular, em linguagem oral ou escrita, em forma literária ou jornalística, vêm explicitamente tematizados na própria fala dos personagens. Os cantadores se orgulham de ver sua produção artística divulgada sob outras modalidades discursivas. Em *Pedra Bonita,* o cantador Dioclécio, como testemunha ocular dos fatos, conta para Bentinho a violência do bando do cangaceiro Luís Padre contra a família de um fazendeiro de Souza. A seguir, mostra a feição poética que o acontecimento assume nos seus versos, as reações catárticas desencadeadas nos ouvintes e as sucessivas reelaborações feitas por outros, a partir de seu texto. Assinala, assim, concomitantemente, a passagem da experiência observada para a experiência poeticamente recriada, o complexo circuito de recepção entre o produtor e seu público, destacando ainda a transcrição do oral em letra de fôrma, impressa nos jornais e nos folhetos de cordel:

> "(...) eu pus a história no verso. E na feira de Campina Grande, quando cantei a coisa pela primeira vez, vi gente cho-

rando e mulher se benzendo. O dono do hotel mandou botar no jornal da Paraíba a cantiga que eu tinha feito. Um sujeito do Ceará mandou um recado. Queria que eu diessesse as coisas para ele passar no papel. O velho Batista da Paraíba fez umas loasinhas parecidas, iguaisinhas aos versos que ele tirava para Antônio Silvino, e botou para vender nas feiras." (*PB*, p. 39).

Exemplos como este são constantes em *Pedra Bonita* e *Cangaceiros*. Eles servem para mostrar que a literatura popular não comparece aí como simples ilustração ou mero registro exótico das manifestações culturais das classes dominadas. Tampouco funciona apenas como enquadramento que possibilite ao narrador situá-la no contexto histórico de onde provém. Diversamente, essas manifestações interagem como elementos estruturantes na composição do processo enunciativo dos textos em exame e, como tais, devem ser vistas pelo analista a nível explicativo e não ilustrativo. São elas que, concomitantemente à fala e às digressões reflexivas dos personagens, vão tecendo os fios dispersos do enredo, ao mesmo tempo em que procuram, através da técnica de repetição que lhes é peculiar, descodificar os pontos obscuros da trama narrativa, clareando ou engendrando-lhe um novo sentido. Sentido este formulado no plano fabular em caráter de enigma.

Tome-se como exemplo do caráter enigmático da narrativa a forma como a questão do messianismo vai se dispondo na consciência de Bentinho. Os acontecimentos históricos do fenômeno messiânico da Pedra Bonita ou Reino Encantado, como foi denominado o movimento eclodido em 1836,[22] interior de Pernambuco, constituem a matéria contextual de onde parte o narrador para a tematização do misticismo religioso no romance *Pedra Bonita*. No entanto, as circunstâncias que envolvem esse acontecimento não se oferecem claramente, de início, ao protagonista. Ao contrário, elas se lhe apresentam envoltas em profundo mistério. Conforme afirma D. Eufrásia, irmã de Padre Amâncio, referindo-se ao comportamento estranho dos habitantes do Açu: "(...) todos ali escondiam um segredo, uma vergonha." (*PB*, p. 14). O narrador não antecipa nenhum esclarecimento sobre o teor desse

[22] Para a descrição do movimento messiânico da Pedra Bonita, Cf. QUEIROZ. Maria Isaura Pereira de. Movimentos messiânicos brasileiros. In: *Op. cit.*, p. 222 a 224.

segredo. São os próprios personagens que, paulatinamente, através de constantes alusões incompletas e reticentes, vão inteirando o protagonista do que se passou há cem anos atrás, no reduto da Pedra.

As explicações dos personagens apresentam basicamente duas versões diferentes e contraditórias sobre o fato. A primeira, dada sob a perspectiva dos personagens do litoral e dos moradores do Açu, alude a uma desgraça que paira sobre a vila, cuja causa é atribuída ao infanticídio ocorrido na Pedra, considerado pela gente do Açu como hediondo crime. A segunda, fornecida sob a perspectiva dos habitantes da pedra, os prosélitos do messianismo, responsabiliza a população do Açu pelo extermínio do reduto messiânico. E justifica o "derramamento de sangue" das crianças como sacrifício, e não como crime. Em conseqüência desse sacrifício, necessário à purificação dos pecados, ter-se-ia o desencantamento da lagoa e a implantação de uma nova ordem social no sertão. Cada uma dessas perspectivas oferece ainda uma série de variações focais, a depender de quem conduz o relato. Contribuem para essas variações o lugar a partir do qual se situam os "informantes", o seu grau de envolvimento nos acontecimentos narrados, as circunstâncias em que se inteiraram do ocorrido, a forma discursiva utilizada (diálogos, referências vagas e indiretas, narração mítica) para repassá-las adiante. É da polissemia dessas informações, multifacetadas pela gama de pontos de vista sob os quais são conduzidas, que se constrói para o protagonista, e conseqüentemente para o leitor, o sentido do enredo, antes configurado como enigma. Esse sentido já pressupõe, portanto, a marca diferencial de quem o lê e o descodifica.

Dispostos como instrumentos condutores do processo narrativo, os personagens de *Pedra Bonita* e *Cangaceiros* se convertem, assim, para usar uma terminologia de Michel Zéraffa e Oscar Tacca, respectivamente, em "signo operatório",[23] verdadeiros "canais fundamentais do caudal dramático."[24] Ao mesmo tempo, engendram, pelo modo como vêem (interpretam) os eventos dramatizados, um primeiro nível de percepção, ou, se quisermos, de leitura intrínseca dos textos. Enquanto "leitores virtuais", eles se interpõem entre o narrador e o leitor, e, neste caso, conforme já assinalou Silviano Santiago, em

[23] ZÉRAFFA, Michel. Apud TACCA, Oscar. *Las Voces de la Novela.* Madrid. Gredos, 1978. p. 132.
[24] TACCA, Oscar. *Op. cit.*, p. 133 (traduzimos do espanhol).

reflexões introdutórias ao estudo de *Triste fim de Policarpo Quaresma*, "abole-se a participação individual do leitor no processo de compreensão, já que a própria obra traz em si as configurações gerais e coletivas de sua leitura".[25]

Nos dois romances de José Lins ora estudados, essas configurações de leitura são dadas — como já se viu — pelas sucessivas e parciais interpretações dos personagens sobre o fenômeno messiânico e sobre o cangaço. São elas, ao lado da mediação do cordel e da literatura oral, as responsáveis pela constituição da heterogeneidade de perspectivas presentes à elaboração interna dos textos em pauta. Essa heterogeneidade faz com que o narrador, embora centre sua narrativa na figura de Bentinho, protagonista através de quem os fatos vão sendo a maioria das vezes interpretados, introduza também o ponto de vista de diversos personagens, sem em nenhum momento distinguir sua voz como marca individual. Foi observada essa ausência de marcação entre os trechos da narração, a fala dos personagens e seus monólogos interiores que Paulo Rónai pôde afirmar a respeito de *Pedra Bonita:*

> "Para conseguir essa uniformidade o narrador se apaga, faz-nos esquecer sua existência independente. A história parece contar-se a si mesma, ou sair da boca de um comparsa que não se diferencia das demais personagens em linguagem homogênea, com todo o colorido da fala popular (...)."[26]

Não se deve esquecer, obviamente, que essa "neutralização" da figura do narrador é um artifício lingüístico engendrado pela ficção para deixar falar os personagens, legitimando, assim, na obra literária erudita, o enfoque da temática popular. Mas todo esse trabalho estrutural passa pela alquimia do narrador e termina, em última instância, por conduzi-lo de volta à cena da representação. É o narrador que, na categoria de sujeito da enunciação, se encarrega de dar voz aos personagens, dissimula ou revela os seus pensamentos. É ele ainda quem, através desta ou daquela perspectiva, põe em relevo ou minimiza os eventos tematizados. Recorta, seleciona e matiza os elementos a partir dos quais os textos vão sendo constituídos. Dispõe, en-

[25] SANTIAGO, Silviano. Uma ferroada no peito do pé. In: *Op. cit.*, p. 164.
[26] *Op. cit.*, p. XXIV.

fim, os princípios ideológicos norteadores dos julgamentos de valor enunciados na totalidade das narrativas.

Não basta, portanto, para os propósitos deste trabalho, detectar os recursos retóricos que tornam possível a legitimação do popular em *Pedra Bonita* e *Cangaceiros*. É necessário, sobretudo, o resgate, concomitantemente a esses, dos mecanismos ideológicos que, acionados pelo narrador, terminam por neutralizar ou minimizar os efeitos dessa legitimação. É este, precisamente, o desafio maior a ser enfrentado na análise da temática popular representada nos romances de Lins do Rego.

De O messianismo e o cangaço na ficção nordestina: análise dos romances *Pedra Bonita* e *Cangaceiros*, de José Lins do Rego, e *A pedra do reino*, de Ariano Suassuna. 2 vols. Tese de Doutorado, PUC-RJ, 1986, p. 53-70.

Riacho Doce *

Mário de Andrade

José Lins do Rego mantém sempre, no seu último romance, todas aquelas altas qualidades e as mesmas características tão vivas e originais que fizeram dele uma das mais importantes figuras do romance americano atual. Sem ser porventura uma das suas obras mais individualmente destacáveis, *Riacho Doce* conserva o mesmo valor documental, a mesma significação crítica, a mesma força novelística e as mesmas belezas das outras obras do escritor. De resto, Lins do Rego é desse gênero de artistas cuja obra só adquire toda a sua significação em seu conjunto e, com pequenas variações de valor, muito dependentes dos gostos pessoais de quem lê, conserva-se toda dentro da mesma grandeza moral. Há, com efeito, artistas dotados como que de uma fatalidade genial que os obriga a encontrar assuntos inteiramente conformes às suas qualidades pessoais. Tal é o caso de um Dickens ou de Proust, por exemplo. Mais numerosos, porém, são os que "vivem à procura de um assunto", do "seu" assunto, do assunto que valorize integralmente as qualidades que têm. Estes se apresentam cheios de altos e baixos, em obras de valor irregular, como é o caso de um Flaubert ou de um Aluísio Azevedo. José Lins do Rego me parece pertencer à classe dos primeiros. *Riacho Doce* não repete nenhuma das obras anteriores do seu "autor", mas repete Lins do Rego

* Artigo publicado em 1939 na imprensa carioca — N. da E.

em tudo quanto faz o romancista que ele é. O escritor de linguagem mais saborosa, colorida e nacional que nunca tivemos; o mais possante contador, o documentador mais profundo e essencial da civilização e da psique nordestinas; o mais fecundo inventor de casos e de almas.

Será talvez preciso esclarecer um bocado o que entendo por "invenção" em literatura e como acho que devemos conceituar essa palavra muito usada e levianamente usada. De José Lins do Rego já se disse que tem pouca invenção e vive preso às reminiscências de sua vida nordestina. Ora, inventar não significa tirar do nada e nem muito menos se deverá decidir que uma das onze mil virgens tocando urucungo montada num canguru em plenos Andes escoceses é mais inventado que descrever reminiscências de infância. Aliás tudo em nós é de alguma forma reminiscência; e a invenção, se invenção justa e legítima, não se prova pelo seu caráter exterior de ineditismo e sim pelo poder de escolha que, de todas as nossas lembranças e experiências, sabe discernir, nas mais essenciais, as mais ricas de caracterização e sugestividade. Nada mais banal que Lins do Rego, por exemplo, ter escolhido uma distinta senhora sueca para uns amores alagoanos com um mestiço. Tratava-se de entrechar amores internacionais dos nossos fulgurantes mulatos. Ora, descobrir, inventar uma Suécia era evidentemente facílimo, muito mais fácil que inventar a Rússia, hoje perigosa, ou a Alemanha, hoje desagradável. Realmente a Suécia de Lins do Rego, como tal, isto é, como Suécia, é uma fragilidade de invenção. E quanto mais raro o país, mais Iraque ou Conchinchina, mais fácil de inventar. Agora: quando o grande romancista escolhe e separa dentre as vidas de indivíduos nordestinos com quem privou, que apenas os viu ou lhe contaram, os elementos que lhe deram o homem que criava o bode em *Pedra Bonita* ou o modestozinho Doutor Silva que se empobrece na esperança do petróleo nacional; quando escolhe e separa e soma coisas que viveu e coisas ouvidas e que outros viveram para compor as suas memórias de *Menino do engenho;* quando soma, separa, escolhe elementos psicológicos de um, dois ou mais indivíduos observados, para compor o seu personagem *Nô* e a sua *Edna;* em todas estas escolhas previamente não-inventadas é que ele fez prova do seu enorme poder de invenção. Porque todas estas criações eram imprevisíveis. O conselheiro Acácio, Babitt sempre existiram. A grandeza inventiva dos romancistas escolhedores do conselheiro Acácio e de Babitt consistiu justamente em não pretender tirar do nada, mas antes tirar do tudo, do sabido de todos, do experi-

mentado profundamente por todos: — escolher de dentro de todos nós e do eterno na vida social elementos-reminiscências normais a todos. Apenas nós ainda não lhes déramos, a esses elementos, a verdadeira, a "criadora" atenção. Ainda não os inventáramos. Ainda não os escolhêramos, e por isso eles eram imprevisíveis. Todos os grandes romances, o *D. Quixote* como *Os noivos, David Copperfield* como *Madame Bovary,* provam que a verdadeira invenção, a mais imprevisível e fecunda, consiste justamente em achar o mais fácil de achar. E desta invenção qualquer livro de Lins do Rego está cheio, tal a força humana, o vigor de caracterização, o sabor vitaminoso dos seus personagens quase todos, em quase todos os seus atos.

Outro ponto que me parece muito importante na personalidade de José Lins do Rego, característica evidenciada neste *Riacho Doce* com grande violência, é o processo de análise psicológica que ele criou para seu uso. Este processo, que consiste especialmente na repetição sistemática de certos dados, a meu ver afeta a própria mentalidade do novelista, como narrador. Pela sua originalidade e pelas conseqüências que vai tendo a sua imitação por alguns romancistas novos, o problema me parece de importância capital para a nossa qualidade literária de hoje.

Com os seus processos, as suas características, as suas qualidades admiráveis e cacoetes menos admiráveis, José Lins do Rego vai nos dando os seus romances. *Riacho Doce* incorpora-se com galhardia na série. A força, a "verdade" do seu entrecho empolgante, a riqueza dramática, a "necessidade" das psicologias individuais e coletivas que se chocam, o valor documental do ambiente dão ao romance novo a mesma alta qualidade dos anteriores. Recentemente, numa entrevista lastimável que terei de comentar mais largamente, José Lins do Rego se insurgiu contra o valor "documento" que é atribuído aos seus romances. Tenho a impressão de que, momentaneamente, o romancista não refletiu bastante sobre o que significa arte como transposição da vida, nem sobre a largueza de conceito da palavra "documento". Está claro que Lins do Rego faz, antes de mais nada, arte, como ele mesmo proclamou. E da melhor arte. Assim sendo, os seus livros não são obras científicas de antropogeografia, tal como esta é concebida contemporaneamente, embora muitas vezes o romancista possa servir-se, para caracterizar seus ambientes, de fatos e figuras, às vezes até do documento mais estritamente iconográfico e científico. Por que o romancista chamou os seus personagens suecos de Edna ou Tanakaoca? É a tal e documentadíssima "cor local" que fez

Lins do Rego nos dar uma Suécia cautelosa, sem grande interesse como Suécia, mas não menos plausível que o México de Aldous Huxley, que no entanto esteve no México. O romance não pode, como permanência do seu conteúdo, fugir à cor local, ao valor de qualquer forma documental. Porque, de todas as manifestações artísticas da ficção, é a que mais se aproxima, mais se utiliza necessariamente da inteligência consciente e lógica. Apenas, por ser arte, tem de ser também, necessariamente, uma transposição da vida, uma síntese nova da vida (e daí o seu valor crítico), por mais analítico que seja. Lawrence não poderia nunca fazer, dos seus personagens, tapuios amazônicos, está claro. E o romance, por mais arte que seja e desinteressado imediatamente, é sempre um valor crítico, um valor documental. E mesmo quando uma exclusiva análise de almas, como em Proust, ainda mesmo assim, ele persevera documental como síntese nova (e por isso transposição obrigatoriamente crítica) de uma sociedade situada dentro do tempo. Nem mesmo as psicologias-sínteses, os "heróis" psicológicos de ordem crítica, destacáveis do tempo histórico, tais como um Otelo ou um Sancho, escapam a essa fatalidade documental de ordem eminentemente crítica, como documentos humanos que são.

De REGO, José Lins do. *Riacho Doce*. 3ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1956 (Repr. de *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 12 nov. 1939 e posteriormente incluído em ANDRADE, Mário. *O empalhador de passarinho*. São Paulo, Martins, 1946).

José Lins do Rego fala sobre seu novo romance

Aurélio Buarque de Holanda

Nos romances do Ciclo da Cana-de-Açúcar (com restrições quanto a *Moleque Ricardo*), e, sob aspecto diferente em *Pureza*, a Zona da Mata foi o cenário dos livros de José Lins do Rego. Depois, com *Pedra Bonita*, é no sertão, num meio inteiramente diverso, que se movimentam os seus personagens. Agora, em *Riacho Doce*, o escritor faz viver a sua gente do litoral. A primeira parte da obra, desenrolada na Suécia, onde há páginas admiráveis de psicologia infantil, é, por assim dizer, um prefácio. Com ela, faz-se a preparação da alma de Edna para o novo ambiente, para a terra de sol, do sol intenso com que ela sonhava desde menina. Tudo o que há de esquisito, de raro, nessa sensibilidade mórbida, é aí fixado. Riacho Doce estava à espera de Edna. A heroína integra-se violentamente, com arrebatado amor, com absoluta paixão, na nova terra. A natureza envolve-a, domina-a, e, sentindo o cheiro dos guagirus, ao sol forte do verão, entregue ao mar, Edna perderá por vezes a consciência de si própria, sentindo-se incorporada na paisagem, como um elemento da natureza. Daí a quase inconsciência com que se entrega a Nô na terceira parte. Era à paisagem que ela se dava, sem noção de pecado, febrilmente, ardentemente. Caminhava para os braços do praieiro como caminhava para as ondas. Nô era um trecho da terra — do mar, do rio, da areia da praia, do luar a cuja luz cantava as modinhas para a sua branca. Tudo, no livro, fala dessa como fusão do homem com o meio. O homem canta

— e é a própria terra que ama e sofre através do seu canto; e as noites de lua adquirem ouvidos para escutar-lhe a voz. As melhores imagens encontra-as o autor nas próprias coisas da região. Protegendo o amor da sueca ao nativo, há uma paisagem cúmplice. Uma paisagem cheia de luz, cheia de vida. Quando Nô lhe foge das mãos, quando a natureza, para ela, fica mutilada, Edna, fugindo à vida, procura viver; nadando, nadando, envolvida pelo mar, vai em direção ao sol nascente, como se fosse ao encontro de Nô, que a chamava para a vida.

Procuramos ouvir José Lins do Rego a respeito de *Riacho Doce*.

— Como lhe veio a idéia deste novo romance?

— Como sucedeu com todos os meus romances, a idéia de escrever *Riacho Doce* me apareceu de repente. Conversando com uma grande amiga sobre um caso do meu conhecimento, disse-me ela: "Isto dá um romance. Por que você não escreve?" Fiquei com o conselho. Ou melhor: começou a existir para mim uma história; começou a crescer dentro de mim o romance que poderia escrever. Tinha que escrevê-lo. Depois não me contive. A coisa passou a viver com tal força, a estremecer, a desafiar-me, que resolvi levar para diante a tarefa. E o livro saiu, com um mês de trabalho contínuo. A vida dos meus personagens me arrastou violentamente à composição. Tinha que acordar cedo, para estar com eles. Às vezes a preguiça me prometia a paz das manhãs de frio; mas o caderno em branco, a existência, a luta, o amor, o sofrimento da minha gente me chamavam. Vinha para eles como se fosse um médico ou um padre, obrigado pelo dever da profissão. Há mesmo num romancista muito de médico e de padre. Ele escuta tanta coisa, entrega-se com tamanha dedicação ao caso de seus clientes, que termina sofrendo as mesmas alegrias e as mesmas dores com a paixão de quem quer curar o corpo e lavar almas.

— *Riacho Doce* inicia uma nova maneira no seu romance?

— Não há maneira de escrever romances. Há o romancista, como há o poeta, o crítico, o pintor, o pedreiro. Quando existe o romancista (no meu caso, não sei se ele existe), a maneira, o processo é coisa secundária. Quando o sujeito é capaz de fazer gente viver, mover-se, falar, como de carne e osso, nada importa que ele se subordine a tal ou qual processo. Lendo Tolstói, Dostoiewski, Gide, não ficamos a indagar se Tolstói é do objetivo, se Dostoiewski é do psicológico. Tudo isto, meu caro, é cavilação de quem precisa encher as folhas de papel. Conversa, pura conversa. O romance existe quando a vida sai dos seus tipos, sejam eles lidos em Platão, como o pessoal

de Charles Morgan, ou gentinha que morre de fome, como os dolorosos de Gorki. Isto de "F. é do psicológico, e por conseguinte profundo", "S. é do objetivo, e logo superficial", não passa de conversa de mestre de obras feitas. Bate-boca que sempre existiu, em todos os tempos. Ou o romancista movimenta os seus personagens com sangue e idéias, dando-lhes existência palpável, ou não passa de mero fabricador de figuras de papelão. Você me pergunta se modifiquei o meu processo de escrever romances. É o mesmo que indagar se mudei de corpo, se troquei a minha cabeça, se arranjei novo coração. O que eu escrevo e o que sinto, nos meus romances, vem de dentro, do mais íntimo da criatura. Não sou nem do psicológico nem do objetivo: sou da vida.

— E o que me diz a respeito dessa história de documentário, de que tanto se fala?

— Aí está outra cavilação. Gritam contra o documento. O grande contista Marques Rebelo lança manifesto contra o documento, e, no entanto, o seu último e esplêndido romance aparece cheio de notas à margem, como se fosse uma obra de erudição. Tudo o que vem do Norte é documento: quando o documento vem do Sul, não é documento. Muito culpado dessa confusão vem sendo o meu amigo Tristão de Athayde. De uma maneira inexplicável, o grande crítico vem sendo uma espécie de campeão do separatismo literário no Brasil. Para ele existem dois Brasis: o do Norte, donde vem uma péssima literatura, e o do Sul, donde vem uma ótima literatura. Romance do Norte é puro documento; romance do Sul, todo alma, todo vida interior, mesmo quando o romance não seja nada. Não há documento em romance, meu caro; há o testemunho de cada um, a experiência, aquilo que passou pelo romancista, que é um lastro de sua vida. Um sujeito pode trazer cadernos de notas e nunca conseguir levantar um personagem; outro pode compor um conto de fadas e fazer um mundo. O que lhe digo com toda a franqueza é que há mais vida, às vezes, em fantasmas de histórias de mal-assombrados que em muita reportagem feita com Kodak. Quando um contador de histórias tem realmente força de narrador, vale mais que a máquina, que a precisão fotográfica. Nada do Norte e nada do Sul para exploração literária. Há a terra, há um Norte e um Sul, um Brasil cheio de vida, de gente boa e de gente ruim, como em toda parte do mundo.

— *Riacho Doce* é um romance regional?

— É um romance de um canto da terra. Se como regional você entende romance fixado, preso à terra e à gente da terra, ele o é. Os

que acham que literatura regional é a do cacoete, da deformação, do exagero típico, estes são como os da história do objetivo e do subjetivo. Regional, ao meu ver, deve ter o sentido do real, da realidade arraigada, de literatura que precisa do sumo da terra, do sangue da gente, da força dos elementos para subsistir. Regionais assim foram Balzac e Thomas Hardy. E, mesmo na poesia, o próprio Dante não era o fiorentino, aquele que encheu o Inferno com tantos contemporâneos seus inimigos?

De *O Jornal*, Rio de Janeiro, 1939.

Riacho Doce

Wilson de A. Lousada

Mais do que nunca José Lins do Rego parece estar senhor da sua forma de romance e de seus recursos de artista. Não que *Riacho Doce* tenha superado todos os seus livros anteriores. Talvez seja mesmo a sua obra menos bem situada. Sem uma nuance única de construção, de ambiente e de psicologia social como acontece nos romances do Ciclo da Cana-de-Açúcar ou em *Pedra Bonita.* Também o domínio da forma e dos recursos estéticos não significa que José Lins do Rego tenha velejado em outros rumos e outras aventuras. Continua ele o mesmo romancista objetivo, ligado por temperamento e formação literária à paisagem física e social do Nordeste. Realista como sempre, José Lins acentua, no entanto, em *Riacho Doce,* a sua força psicológica amparada por qualidades de possante narrador. E nunca, como agora, o romancista paraibano deixou transparecer, de maneira tão expressiva, a poderosa vitalidade orgânica de sua linguagem. Esta nos aparece, em *Riacho Doce,* maleável, plástica, humaníssima e romanesca. Linguagem de grande poesia, de recursos de construção que a tornam ainda mais fecunda e saborosa.

Tanto sob o ponto de vista descritivo, paisagístico, como sob o ponto de vista da definição psicológica dos personagens, de perfis seguros e possantes, essa linguagem do romancista parece se ter avantajado sobre a dos livros anteriores e mesmo se adaptado melhor às criaturas que movimenta. Sente-se, antes de tudo, que a força poética, a plasticidade, o colorido e a movimentação não surgiram de um

esforço intencional do romancista. Ele continua o mesmo narrador livre de preconceitos, equilibrando-se entre sensações várias de luz e de cor, entre o apelo de antigas influências literárias e o de seu próprio temperamento transbordante de vida e imaginação. E acentue-se que José Lins do Rego não é um derramado, um desses escritores que adoram a distensão exagerada das próprias palavras. É sóbrio, e pode-se mesmo dizer que já foi bastante seco em páginas ainda bem recentes. A sobriedade, todavia, não perturbou o romancista na criação de um ambiente mole e sensual, bem brasileiro e bem romanceado. Um ambiente natural, mas por isso mesmo sedutor e envolvente como as cantigas amorosas de Nô e o cheiro vivo e quase humano da terra bruta e conquistadora. E o sinal mais claro das suas qualidades de narrador, de colorista e romanesco, está em que ele nem mesmo perde a vitalidade ao escrever a primeira parte do romance, aquela onde mais graves perigos correram a unidade e a estrutura do livro. Criando um ambiente novo e estranho, tão diferente do nosso, José Lins arriscou-se a um naufrágio quase absoluto ao fixar a adolescência de Edna na Suécia. Naufrágio evitável, é bom que se diga. O romancista, naturalmente, querendo levantar profundas barreiras de raça e psicologia, de ambiente e de educação, entre os seus personagens principais, trouxe Edna dos mares distantes do Báltico de águas geladas para o encontro com o mestiço brasileiro de Alagoas. Mas, não satisfeito com isso, quis ainda estudar e fixar a sua heroína no meio que lhe era habitual, seus conflitos de alma e de corpo, seus desejos comprimidos pelo ambiente hostil. Essa necessidade de estudo e fixação literária é que não compreendemos bem, isto é, não julgamos indispensável ao entendimento do romance.

A imaginação pode suprir as falhas do conhecimento objetivo, é o que se diz habitualmente. Ninguém nega, e nós não negamos também imaginação ao romancista de *Riacho Doce*. Mas a verdade é que essa preocupação de cor local na primeira parte do livro, embora insuficiente para destruí-lo, causou pelo seu convencionalismo falso um certo desequilíbrio entre os personagens. A aldeia sueca onde vivia Edna é falsa? Não se trata disso. Não nos interessa propriamente a falsidade "física" dessa aldeia. O que sentimos, em *Ester*, é um desajustamento entre as criaturas e o ambiente, desajustamento que desaparece por completo em *Riacho Doce* e *Nô*. Esse desajustamento, aliás, seria o mesmo, caso José Lins fizesse passar a ação do romance na China, nos Estados Unidos ou em Moçambique. A Suécia, neste caso, é um simples acidente geográfico aproveitado pelo

romancista. O que nos perturba mesmo é a falta de relação, de aproximação, de identificação entre toda aquela gente do livro, a avó Elba, Sigrid, Guilherme, Norma, Ester, Oto, os pais de Edna e ela própria, com a terra triste e fria, com o meio, com a "presença" da aldeia sueca. Desajustados, completamente desajustados esses personagens. E, o que é mais sensível, desajustados também entre si. Todos parecem soltos no ar, seres incorpóreos nas primeiras páginas do romance. Parecem vazios de calor humano, nenhum se agita por si mesmo, nenhum tem vida própria. Só o romancista sabe guiá-los e conduzi-los, intrometendo-se, aliás, com certa impertinência, no conflito mórbido de Edna e Ester. E a primeira sensação que se tem é a de que os personagens, no caso em que fossem abandonados pelo romancista, marchariam como esses balões coloridos de gás quando subitamente furados. Bambos e moles, nenhum deles se agüentaria de pé, mesmo com a cumplicidade do leitor benévolo e simples.

O defeito inicial do romance, portanto, embora se possa esquecê-lo, diante de outras páginas tão expressivas, é também um caso de patente desequilíbrio entre o vigor narrativo de José Lins, vigor da linguagem, e a maneira por que esta linguagem foi sacrificada numa aventura malograda. Aventura que não custou apenas um erro técnico, mas que também atirou o romancista de *Bangüê* numa análise por demais complicada e inútil da adolescência de Edna e do seu mórbido amor pela professora Ester. Uma e outra nada profundas, mas dotadas ambas de temperamentos que mais ou menos se completavam e se identificavam em bases comuns. E é mais difícil ainda atinar com o motivo exato da insistência sobre dois retratos femininos só aparentemente complexos, sabendo-se que a Edna da segunda parte do romance é um lúcido tipo de mulher visto com objetividade. Tipo que não mais o de uma criatura de outra raça vivendo em meio estranho, em outra latitude. Agora a "gringa" é apenas mulher, fêmea livre que encontrou o seu caminho e despiu-se de todos os complexos acumulados na adolescente. No entanto, o amor de Edna por Nô, amor todo feito de puro sensualismo mas de uma grande poesia humana, esconde também em suas fontes secretas uma grande força inconsciente e ignorada — a força da terra. Todos os personagens de *Riacho Doce,* sem contar naturalmente a velha Elba e Ester, parecem dominados por essa grande força oculta. O próprio romancista não sabe da poderosa atração que o ambiente exerce no destino de suas criaturas. Também dominado por ele, também modelado pela sua pressão, José Lins não foi intencional nesse sentido. A adaptação ao

meio, característica dos antigos colonizadores, plásticos e maleáveis, não se vê em *Riacho Doce* no caso de Edna e Carlos, ou mesmo no de Nô. Também não há acomodação dos elementos humanos ao ambiente, seja em Nô, filho da terra, seja na velha Aninha. Pelo contrário, esses elementos sofrem a ação compressora do ambiente, ação lenta e mole que se vai insinuando física e mentalmente em todos. A terra, o mar, a gente, a língua, as crendices, os cantos, a religiosidade, tudo cai sobre as criaturas do livro envolvendo-as sem apelação possível. Agindo sobre elas num sentido desagregador, libertando-as para todas as aventuras objetivas. É verdade que nem sempre com os mesmos resultados, como acontece com o engenheiro e Nô. E ninguém reage, salvo talvez a velha Aninha sobre quem essa ação compressora do ambiente não se faz sentir dramaticamente. Mas Edna, Carlos e Nô não resistem. Acabam sacudidos, destruídos quase por essa força obscura que a gente pode sentir mas não pode apontar ou tocar como se faz com uma árvore, um barco ou um homem. Não se veja, porém, nesse reconhecimento de poderes latentes do meio na essência do romance, preocupação de julgar os personagens de José Lins sob um ponto de vista determinista, puramente mecânico e liberto da vontade humana. O determinismo que pode existir nessa análise do romancista como animador de seres literários é apenas o ângulo mais nítido de suas tendências sociais no livro. Observado nesse sentido, *Riacho Doce* só é de grande importância visto tal como o vimos e não sob o prisma aparentemente destacado de um dos problemas mais discutidos hoje em dia — a luta pelo petróleo no Brasil. Como ponto de apoio, como referência, como objetivo de momento, José Lins usou da exploração do nosso subsolo em Alagoas. Mas não com o intuito de fazer disso a base central do seu romance, o eixo em torno do qual girassem os personagens e seus destinos. Muito mais que uma referência ao caso do petróleo, palpita no livro todo o amor de Edna, o corpo de Edna. E no fim a cabeleira de Edna era um ninho flutuando na espuma do mar verde. Mais que os cantos de amor de Nô, mais que o seu drama estranhamente poético. E nessas duas figuras, José Lins deixou toda a sua força criadora ao escrever um dos romances mais possantes e vitais de toda a sua obra, e onde os próprios defeitos concorrem para torná-lo tão estranhamente sedutor e poético.

De *Dom Casmurro*, Rio de Janeiro, dez. 1939.

O novo romance de José Lins do Rego

Olívio Montenegro

O livro de José Lins do Rego, *Água-Mãe,* deve ter deixado em um certo embaraço muitos dos seus críticos, os que tinham como coisa já passada em julgado que José Lins do Rego era um grande romancista, mas de cenas e figuras do Nordeste. Um autor que, se havendo impregnado desde a infância não só pela memória e pela imaginação mas por todos os sentidos do corpo de uma certa paisagem e de certos quadros de vida, acabasse perdendo a disponibilidade de espírito para outros motivos de romance. Acontece ainda que o seu romance *Riacho Doce,* vindo depois e onde entram caracteres de outro clima e de outro meio bem diferentes — não trazendo o vigor e a espontaneidade dos primeiros romances, parecia dar razão a essa crítica de uma afirmação tão unilateral.

Mas tudo aparência, é claro. Porque, se os outros romances valessem apenas como reprodução dos costumes e da gente de uma região, estivessem sujeitos à fatalidade desse determinismo geográfico, não havia hipótese de sobreviverem como romances. Quando muito ficariam como um documentário ainda que na forma mais animada e mais viva de documentário. O romance, porém, não é um documentário; o seu destino é diferente pela própria natureza dos elementos de que ele mais depende — a invenção, a imaginação, o poder psicológico de análise, elementos antes de ordem subjetiva, ligados originalmente ao indivíduo e não a circunstâncias de meio.

E fosse o meio alguma coisa mais do que uma força de excitação, e de qualquer maneira alargasse os poderes do romancista, ou lhe governasse o talento de ficção, fácil seria fazer através do romance, como através de toda obra de arte, uma história natural do espírito humano, como queria Taine, e com todas as minúcias de classificação da história natural dos organismos vivos. O que, a despeito de todas as evidências, ainda hoje constitui a ambição estéril de muito crítico possuído da ortodoxa evolucionista aplicada à literatura e às artes.

Pensamos, porém, que nenhum romance interessa pela sua cor local; e se os romances de José Lins do Rego, desde *Menino de engenho* a *Pedra Bonita*, são porventura expressivos do espírito e da vida de uma região, não é decerto por esse caráter limitado que eles vão pertencer à história da nossa literatura, mas, sim, pelo que extravasam do local no universal, do particularmente individual no indeterminadamente humano.

E o último romance deste autor, *Água-Mãe,* é bem uma confirmação do nosso ponto de vista. *Água-Mãe* não é mais um romance do Nordeste; desta vez o cenário é outro: clima, homem, vida, tudo agora é apanhado em outro espaço e em outra latitude, mas aqui, como nos seus melhores romances de vida nordestina, a natureza não abafa o homem, o homem não fica o aborto de uma região como é comum nos romances chamados de cor local.

O problema do romance é um problema de intensidade e que por isto mesmo não se resolve em formas mecânicas, em bizarrismos de cor, em nada finalmente que se contraponha à liberdade humana nos seus maiores dramas de vontade e de paixão.

Se a realidade do romance fosse essa realidade de superfície que a cada momento apreendem os nossos sentidos, o romance estaria fora da ficção. Porque a realidade da ficção parece-nos bem outra: é a do mundo como ele pode ou como ele deve ser; do mundo como pura representação e não como história. E é por isto que nos vem o direito de falar da arte como de um meio de exprimir mais intensamente a vida, de contemplá-la pela imaginação em tudo o que não é possível através apenas da nossa experiência sensorial e lógica.

Não basta ao romancista o talento de composição, o senso de perspectivas e da unidade, uma técnica; ninguém neste particular foi mais um *virtuose* do romance do que Bourget, e entretanto nenhum dos seus livros tem o poder de comunicação, a força humana, nem

o sabor de expressão que são tão fáceis de achar em um Balzac, ou em um Dickens, ou em um Tackeray. Há casos, todavia, em que a composição é um equivalente da idéia que conduz o romance, em que uma regra de composição, de unidade, de simpatia orgânica entre todos os valores do romance impõe-se como uma função vital — para maior clarificação dos seus efeitos dramáticos. Queremos nos referir àqueles romances de uma análise psicológica mais íntima e envolvendo a vida nas suas manifestações mais sutis da parte do sentimento e da idéia, como, muitas vezes em Gide, em Meredith, em Proust ou em Joyce.

Outros, porém, que parecem imitar no romance a espontaneidade da natureza e que transportam para ele indistintamente todas as correntes de emoção que os agitam, não compõem, improvisam, embora correndo o risco, quando a inspiração não se mantém em uma mesma altitude ou em uma mesma tensão, de projetarem num só plano toda a ação do livro.

Mas, em *Água-Mãe,* diga-se, ninguém sente essa confusão de planos, a obstinação dos detalhes e dos incidentes do romance irrompendo entre as cenas principais como uma floração parasitária, para afogá-las.

Neste como em todos os romances de José Lins do Rego predomina o senso exterior de vida, do que a vida exterior pode dar aos nossos sentidos de mais exuberante e de mais dramático ao mesmo tempo. E ainda aqui, como nos seus melhores romances do Nordeste, a realidade que é imposta ao leitor é a realidade tal como o autor a imagina — vivamente unida em todas as suas partes. Tudo, natureza, homem, coisas, pensamento, ação, é como se participasse de um mesmo tecido nervoso, surgindo muitas vezes de um só ímpeto e em uma só massa como de orquestra, que domina e arrasta o leitor, por capítulos a fio.

O drama deste romance passa-se num recanto de Cabo Frio, e quase todas as figuras e todas as cenas do livro sofrem o contágio maligno da natureza que as cerca; contágio de uma natureza cheia de mistério e que penetra nelas como num veneno. É preciso uma grande fecundidade e, junto a essa fecundidade, a imaginação poética do autor de *Água-Mãe* para não se perder em uma realidade de tanto assombramento como a que transpõe para o seu romance, realizando uma natureza acima da que os nossos sentidos podem perceber e harmonizando com ela tantas cenas e tantos personagens sem que, no conjunto, viesse jamais infringir essa lei que é sagrada na construção de todo o romance — a da verossimilhança.

Natureza e homem acabam tudo num romance; e a imaginação popular que criou o mistério da Casa Azul, por sua vez, acaba uma presa desse mistério. Ninguém entre nós, como o autor de *Menino de engenho* e de *Bangüê*, para melhor exprimir os terrores de uma imaginação graduada em consciência. Como bem disse, em sua crítica, o Sr. Valdemar Cavalcante, "José Lins do Rego é extremamente sensível aos mistérios da loucura e da morte". Aos mistérios da dor, poderíamos acrescentar. A dor parece sempre um mistério em face de tudo o que existe no homem por trás da sua vontade triunfante de viver: em face de tudo o que a palavra "vida" parece encerrar de virginalmente forte e de gloriosamente são. Mas só os que têm a fascinação da vida são capazes de sentir os profundos mistérios da dor e da morte. E de encontrar neles, como o autor de *Água-Mãe*, um motivo de drama e de poesia. De fundir a morte na vida.

As figuras sempre de maior atração do romance de José Lins do Rego são as que mais sofrem; aquelas em quem um dilacerado desejo de vida parece exaltar em loucura as suas menores paixões. O que é estranho, porém, e que só se explica pela muita sensibilidade poética do autor, é nunca elas perderem, no mais quente do seu ódio, uma não sei que humanidade cheia de ternura que as torna de qualquer maneira simpáticas ao leitor.

É o que acontece, por exemplo, com Luizinha, uma das figuras mais intensas do romance, ao lado de Paulo. Dois aleijados, aliás. Uma, da perna, que era murcha; outro, do espírito, que era fraco e sem vontade. Luizinha amava a vida, amava-a com a timidez dos fracos, na solidão dos seus sonhos e no silêncio dos seus livros.

Mas veio uma vez, e a vida, ela mesma, lhe sorriu nos olhos, nos gestos e nas palavras de Luiz. Todo o seu ser vibrou então de uma alegria como a da ressurreição.

Mas tudo engano: nenhuma ressurreição possível para um corpo quase sem perna. Não tinha como marchar para a vida. E quando ela tudo sentiu no afastamento de Luiz, faz então da sua solidão uma como trincheira cheia de espinhos contra todo o mundo. A dor do seu desapontamento parece dissolver-lhe em fel as próprias entranhas. Ficou ela toda uma massa vibrante de ódio, uma enorme chaga que sangrasse aos contatos mais ternos, mesmo os da doçura maternal. Aí é que não sei se o autor, sempre tão perspicaz na intuição dos seus personagens, não tenha carregado demais nas cores. Porque a verdade é que, em certo momento do romance, fica-se com a impressão de que o defeito físico de Luizinha, a sua perna murcha, vai absorver

toda a vida da parte sã da sua natureza, claramente entrevista em outras cenas e que certas atitudes do seu ódio deveriam entretanto excluir.

Isto porém não vai ao ponto de sacrificar o interesse do personagem; ou de desfigurá-lo em puro símbolo. Neste romance de José Lins o que precisamente mais nos surpreende é a muita força de vida, a muita substância humana de que se enriquecem quase todos os seus personagens. E são muitos esses personagens, mas raro o que passe desapercebido ao leitor, ou que o leitor não sinta e não se comova com ele. Desde a Casa Azul, que é o personagem mais sombrio do livro, até o pescador da lagoa, o cabo Candinho.

Dá-se ainda que todos eles, a começo tão distantes um do outro pelas condições de nascimento, de educação, de fortuna, para o fim é como se fossem de uma mesma família, como se a mesma fatalidade que veio a pesar sobre todos criasse neles laços de uma simpatia secreta e profunda, de uma fraternidade dolorosa. Todos se encontrando sob o mesmo signo de tristeza e de miséria — o signo da Casa Azul. Inteligência, glória, fortuna, nada parece resistir à atmosfera de medo e de terror que o autor, à força de imaginação, espalha por entre todas aquelas vidas do seu romance, como um hábito de inferno.

E, por isto, os pobres do *Água-Mãe* ficam ainda mais pobres, mais desgraçadamente pobres quando os sonhos de glória e de fortuna começam, como no caso da família do cabo Candinho, a querer se fazer uma realidade para eles; e por outro lado os ricos acabam cortejando e seduzindo os mais pobres como no caso da família Mafra. E tudo feitiços da Casa Azul.

Em Paulo Mafra, o autor encarna a inteligência livresca, que, nunca se refazendo por nenhuma experiência possível da real, acaba como a perna murcha de Luizinha — sem poder levá-la ao movimento e à vida e que afinal procura igualmente esconder dos outros, refugiando-se, como ela, numa vida solitária, mas cuja solidão tivesse menos de uma defesa do que de um remorso, com todas as humilhações e os sobressaltos do remorso. Esse desajustamento de Paulo às realidades mais sensíveis do seu meio, o seu esforço pungente querendo em vão se encontrar pela idéia num mundo que ele não sabe perceber nem sentir, o autor o fixa muitas vezes no romance em cenas admiráveis.

Aos olhos de Paulo Mafra, o homem parecia um material plástico e fácil de moldar. Depois começa a ver que essa convicção é um erro, uma falsificação ainda do seu espírito. Uma impotência ainda

da sua vaidade. O seu livro foi a sua primeira e grande decepção. É que Paulo Mafra, como todos os teóricos, julgava poder mover os homens com abstrações; influir na vida com os fantasmas dos seus sonhos.

Mas esse material de sonhos, de uma tão volátil substância, e que não esgota a realidade, esgota o homem. E outro não foi ao meu ver o drama da vida dessa personagem, sentindo-se, ao contato do verdadeiro mundo, tão impalpável e tão inútil como as suas ilusões de autoridade e de justiça. A forte realidade dos homens e das coisas que o cercavam era como se fossem para ele de um mistério mais terrível do que os próprios mistérios de que se nutria a imaginação da outra gente do romance.

De *Diretrizes*, Rio de Janeiro, (93): 25, 9 abr. 1942.

Reflexões à margem de *Água-Mãe*

Roberto Alvim Corrêa

I

Lembro-me da impressão de revelação que tive quando li pela primeira vez *Menino de engenho.* Era esse choque de vida ao mesmo tempo inédita e esperada, subitamente revelada em nós por uma leitura. Eu o sentira, até então, no romance, a respeito de escritores entre os maiores como Dickens, Hardy, Gorki, Jacobsen, cujos nomes vou citando de preferência a outros, porque José Lins do Rego (sem querer compará-lo com ninguém) parece ter certas afinidades com cada um deles em particular. Não ignoro, contudo, como tais aproximações, do ponto de vista da crítica, costumam ter apenas um valor relativamente informativo. Só de muito longe dão uma idéia do que se pode esperar do escritor de quem se tenciona falar, e, mesmo se pretenderem que José Lins talvez um dia seja nosso Gorki, tudo ainda ficará para ser dito. Já irá empenhando-se mais, em compensação, quem procurar externar o sentimento. O meu tinha, então, o caráter de uma revelação, ou, se quiserem, do amor. Consistia naquela invasão da sensibilidade, do coração e do espírito, naquela intromissão de algo que nos ajuda a entender os outros e nós mesmos, não nos deixa onde nos encontrou e se torna o modelo imprevisto com o qual nos identificamos e que nos arranca violentamente à asfixia do tédio e àquela longa morte lenta, cada dia, de alguma coisa em

nós. Era a ressurreição do que parecia morto ou, até, a geração espontânea do que jamais tinha existido e, de repente, passa a ser nosso. Uma substituição que faz de nós um outro e nos deixa, contudo, ser nós mesmos. O milagre, enfim, da obra de arte que ia operando e que tanto se parece com o do amor. Tal o poder que, por vezes, tem o escritor sobre nós e que José Lins do Rego teve sobre mim quando li seu *Menino de engenho*. O tempo, desde então, passou. Embora, mesmo assim seja cedo para se fazer o balanço definitivo de uma conta que, graças a Deus, só fechamos arbitrariamente, pode-se tentar precisar o que se encontra em seus livros. Ainda que difira esse reconhecimento inicial da revisão feita pelas gerações vindouras, não está provado que a posteridade imediata tenha razão contra os contemporâneos. Poder-se-iam citar exemplos ilustres como os de Ronsard ou de Greco, cujos admiradores da época tiveram de esperar três séculos para serem aprovados. Não se trata, naturalmente, de se fazer de profeta. Nem mesmo os filólogos podem prever até que ponto o estilo de José Lins oferecerá ou não resistência aos ácidos roedores do tempo. É muito possível que a língua "brasileira", como sendo distinta, literariamente, da portuguesa, lhe deva alguma coisa, tanto mais que no seu estilo corre o sangue quente da vida. Em poucos romancistas de antanho ou de hoje, acham-se reunidos como nele certos elementos que literária e nacionalmente costumam garantir a perenidade, entre os quais a riqueza do temperamento ligado à força e à sinceridade, o poder de evocação e o de criar um ambiente novo assim como, quanto à tonalidade, que é ponto capital no romance, personagens que se procurariam em vão antes dele na literatura, e, por conseguinte, na vida, se for exato que tal conhecido nosso começa por nos lembrar Dom Quixote, outro Otelo, ou outro ainda, Tartufo. Não é que José Lins, embora tenha animado tantas personagens e que para mim vivem, tenha criado propriamente tipos, a não ser, até certo ponto, o Carlos ou o Ricardo, do Ciclo da Cana-de-Açúcar, ou seu quase irmão Lourenço, de *Pureza*. Mas a esses faltam para serem tipos qualquer coisa de tirano neles, como, por exemplo, um vício ou uma paixão onipotentes. Não é, tampouco, que à noção do romance deva ser ligada a do "tipo" como centro promotor da ficção. O propósito pode ser outro. Sem dúvida alguma, José Lins é um de nossos maiores criadores de personagens. Seu fim, como escritor, porém, me parece constituir em exaltar, por meio da ficção, nossa faculdade afetiva. Ler um livro dele é aprofundar a própria sensibilidade, e veremos mais adiante como, quase dir-se-ia, a do Brasil. Incentiva um estado de

extrema permeabilidade, um pouco como a música, embora não dependa a impressão deixada de uma musicabilidade intencional, mas antes de disposições interiores, reveladas pela voz abafada de José Lins, essa voz sem cor, nostálgica, ritmada como um bater de ondas na praia, uma melopéia, algo que veio de longe antes de chegar ao nosso ouvido, como vento, o som de um sino, o apito de um navio. A mesma impressão resulta dos temas tratados como seriam em um drama lírico e representado por certos grupos de personagens, encontrando-se o grande tema do destino no papel desempenhado em *Água-Mãe* pela lagoa e correspondente ao *leit-motiv* do drama musical. Há também o tema da "casa azul" que envolve o de seus habitantes, que, cegados quase todos pela paixão, obedecem incondicionalmente a suas ordens tantas vezes mortais. O tema da casa azul podia ser mesmo o da morte. Há outros, o do amor materno, da fraternidade. Há sobretudo a poesia do livro. Invade o romance. José Lins é um escritor inspirado. Quer-se dizer com isso que escreve em estado de emoção, e só o que sente. E isso fez com que soubesse resistir à tentação, que podia ser forte, de se limitar à exploração de certas fórmulas de sua sensibilidade que lhe garantiriam de antemão o sucesso. Por mais felizes que possam ser, não se compraz nelas. Vai sempre além do que já expressou. O seu temperamento o obriga a tirar de si o máximo e sempre mais, ficando assim mesmo relativo o alívio proveniente de sua investigação. Há os escritores satisfeitos consigo mesmos e os insatisfeitos. José Lins é dos segundos. Escreve para averiguar os motivos de seu mal-estar ou para registrar a natureza dos sulcos gravados nele pela vida. Seu mundo é o da fatalidade. Há nele menos pessimismo do que uma nostalgia resignada e amor ao próximo. O sentimento de paternidade que liga o romancista a suas personagens nunca foi mais forte, na literatura brasileira, do que nele. Bem percebemos que são suas criaturas, alimentadas com seu próprio sangue, que nada têm de gratuito, mas nasceram do outro lado da zona em que costumamos vê-lo diante de nós e no interior da qual vive só com elas, respira outro ar, deve ter outra expressão, e o coração outro ritmo. Participa então ativamente da vida pela qual nasceu, enfim libertado do estado em que passou o dia. Deve ser tarde lá fora. Ele mergulha enfim na zona leve, a janela aberta sobre a noite e os sonhos que acabam fazendo de nós o que querem até que atendamos a tudo que neles reclama a vida e ao que tem de atender um escritor como José Lins como se disso dependesse a sua salvação. Tem mesmo de responder àqueles apelos que, repetidos e teimosos, se concertam para cons-

tituírem os assuntos de seus romances, que correm atrás dele, não o deixam em paz, impondo-se a ele sem que possa escolhê-los. Suas personagens não pedem licença para entrar pela tal janela aberta tendo por motivo de ser naquela hora perigosa representarem momentos que ele já viveu, pressentiu, amou. É o grande cortejo das lembranças que desce da noite com a solidão e o silêncio. É o sentimento do passado que, a despeito dos incríveis privilégios e toda a imunidade concebida à idade em tempos em que a vida parecia se estender indefinidamente diante de nós e assim mesmo lá se foi, deixa na boca da gente um ressaibo de morte. Alguns o receiam como, em *Água-Mãe*, os jovens que morrem cedo, a fim de não ter de provar esse ressaibo e neles preservar algo de intenso e de intacto. A ruína que passará a ser em breve a casa azul na qual assobia o vento de Araruama há de beneficiar-se um pouco com os restos ainda ardentes daqueles que foram flâmulas vivas e graças a quem, quando formos a Araruama, olhando para a lagoa, procuraremos instintivamente descobrir a sombra de suas paredes azuis. Infelizmente não a encontraremos. É possível até que naquele dia a lagoa, lívida, muda e quase hostil, não revele nada ao intruso que será qualquer um de nós que não seja ligado por uma longa troca de sentimentos, como o autor de *Água-Mãe*, à célebre lagoa. A troca redundou, naturalmente, em um livro. E todo o livro é uma libertação. Sem dúvida, bem sabemos não existir sempre uma relação direta entre os motivos que determinam o ato de escrever e o que ele nos traz. A chave, porém, do enigma de muitos indivíduos estranhos, esquisitões, solitários, de palavras e gestos descontrolados reside nisso que não possuíam a faculdade libertadora. O exemplo dessa gente antes provaria ainda que não há necessariamente na base de toda vocação literária, como tantos pretendem, um desejo ou uma ambição falhada de outra coisa, um consolo do que não se conseguiu realizar em outra atividade. Nenhuma outra ocupação, pelo contrário, conseguiu substituir o ato de escrever. A literatura, nesse ponto, é como Deus que não se acomoda facilmente com refugos: ambos pedem tudo. Não se contraria sem perigo o que, por sua significação humana, merecia viver. Pois trata-se, na ocorrência, de um ato essencialmente criador que, abafado, seja o motivo qualquer, perturba o equilíbrio psíquico. Escrever não é, nem pode ser, algo de passivo, ainda menos uma desistência. É um ato que pode fazer com que tenhamos obras como as de Shakespeare ou de Goethe, nas quais revive toda a história concebível de nossa condição. Tal a razão por que é inaceitável a concepção da literatura "passatem-

po''. A literatura não faz passar o tempo. Captura-o vivo com o homem todo que nele se move. Absorve-nos, como a religião, a filosofia, as outras artes (não é por acaso que as musas são irmãs), ajudando-nos como que a nos apreendermos em nossa integralidade. Mais do que nunca os poetas, não só os que escrevem, mas os que oram, trabalham e morrem para nós, carecem constituir a imagem de nossa noção do homem. Não basta analisar, dissecar o visível e o invisível; o que se deve é restituir o sentimento da vida.

II

É o que consegue José Lins do Rego. Sendo exato, como vimos, que a necessidade não inclui a faculdade de se externar, é infalível, entretanto, a impressão por parte do leitor de estar lendo um livro que foi escrito debaixo de um impulso interior que tornou sua realização imprescindível: se for um romance, temos diante de nós um romancista autêntico. Lendo certos livros, bem percebemos que podiam não ter sido escritos. Nada refletem de inelutável. Outros, pelo contrário, deviam vir a lume. Assim, por exemplo, o *Ateneu* não podia deixar de ser escrito por Raul Pompéia. O mesmo se dá com os livros de José Lins do Rego. São inevitáveis para o temperamento do autor, como raios em dia de trovoada. Os romances escritos sob a lei da fatalidade são os romances únicos em que sentimos ao lê-los que algo de nós mesmos está em jogo. Começam por ser romances de atmosfera, e já sabemos a importância do ambiente nos livros de José Lins ainda que a descrição das coisas que se vêem neles seja apenas esboçada. Pouco ou nada sabemos do físico de suas personagens confusas como as paisagens por ele descritas. São quase todas estas últimas monocromas ou então por vezes atravessadas por verdes e azuis violentos. Seres e natureza surgem da penumbra que precede não se sabe se o primeiro clarão do dia ou dos tempos. Vago, pouco visual, não impede que o autor tenha um poder de evocação único entre nós. Seus livros dão razão ao genebrino Amiel quando disse que uma paisagem é um estado de alma. Já era isso verdadeiro para um escritor como Pierre Loti, deprimente e doentio, contudo mais artista, sensual e emotivo do que José Lins, e muito menos romancista que o escritor brasileiro — entretanto como ele sensitivo e instintivo, e ainda é mais evidente para José Lins que é o paisagista do mundo interior. Assim, quando se refere à lagoa, traduz ele um sentimento. Não se trata de uma objetivação. Sabe que a lagoa é testemunha das dife-

rentes fases da existência dos que moram nas suas margens batidas pelos ventos. Acontece que, como chicoteadas, as vagas babem de raiva, puxem garras, ronquem, ameacem. A sua lagoa adquire vida, torna-se prima dos lagos ingleses, como, por exemplo, os de Mary Webb. Os grandes romancistas têm sempre irmãos muito além de suas fronteiras e de sua época. Fazem de uma terra que nunca vimos uma casa como a nossa, onde vive e sofre gente que fala nossa língua. A Lagoa de Araruama, no dia em que for traduzido *Água-Mãe*, há se ser a de todas as cidadezinhas de todos os países. Homens bons e fracos, mulheres que sofrem nos filhos como se fosse na sua carne, e filhos que abandonam os pais, sem que sejam disso completamente culpados, encontrar-se-ão nos moradores desse município fluminense. Uns como outros obedecem à lei da vida pela qual fazemos sofrer antes de sofrermos por nossa vez por quem amamos. É uma questão de tempo. E o tempo, em todo romance de certa qualidade, é fator essencial. O verdadeiro romancista é aquele que torna perceptível para o leitor o desenrolar do tempo com respeito à sua narração. É preciso que sintamos a ação do tempo sobre as personagens. Elemento como que religioso, o tempo leva-os devagar por uma direção em que não há possibilidade de retroceder. Em meio de um enredo complicado, como o de *Água-Mãe*, é o fio condutor e será ele que por fim terá a palavra como sempre e, nesse romance, com seus acólitos, a casa azul e a lagoa. Os que morrem primeiro são os jovens, os que largaram os pais: Lourival, Joca, Luís e Marta. Outros é como se tivessem morrido: Helena e Lúcia. Outros se casaram. Há a figura, ainda respeitada pelo tempo, do Paulo, o inadaptado, grande, perigoso Paulo, que a vida espera. Se ele continuar a viver em outro romance, já exigiu muito de si e dos outros para não pagar caro a sua temeridade. Ficam os velhos: Dona Mocinha, Dona Luísa, o Cabo Candinho e a mulher, que trazem em si um cemitério. O tempo não brinca com aqueles que parecem lhe resistir.

Tais as principais personagens desse livro. Não teriam elas o acento de veracidade que têm, não estivesse o artista de posse de todos os meios e de todos os recursos da difícil arte de contar, que representa sempre uma conquista. O romancista nunca adquire nada definitivamente. Joga tudo o que tem em cada romance.

E cada vez, depois de certo tempo, refaz a sua fortuna, produto de seu temperamento e de sua terra. Pois José Lins do Rego é genuinamente brasileiro. Tem um modo de sentir brasileiro e, no estilo, um instrumento adaptado às necessidades de expressão de nossa gente.

A principal aptidão dos povos não é a reflexão, mas o sentir. José Lins não é um escritor do povo, mas interpreta seus sentimentos. Como já vimos, é um escritor lírico, o mais pessoal de sua geração, o mais presente e representativo. E isto porque traduz a alma brasileira na sua linguagem que oferece a vantagem, sobre a dos gramáticos, de ser de seu tempo. A língua puramente gramatical anda sempre em atraso de decênios em relação à sensibilidade viva. A gramática é coisa mais do que respeitável, é absolutamente imprescindível, e sua prática e seu conhecimento deviam ser dependentes de tribunais, porém, é forçosamente uma fixação do que por definição vive. A arte de falar corretamente, como alguns a entendem, é uma senhora por sinal encantadora que nos salva a vida todos os dias com elegância e serenidade, mas que tende a se vestir à moda de nossos avós.

Com seu vocabulário relativamente parco e seu instrumento de número limitado de notas, sei que José Lins exprimiu, como ninguém, sentimentos que não passam e enriqueceu a literatura brasileira com um mundo afetivo que sem ele não existiria. E isto porque sua frase, ofegante, curta, que vem do fundo do ser, como arrancada quase contra a vontade, esta frase, oposta àquela que tem prazer em se produzir em público e só nasceu para ser aplaudida, esta frase de José Lins, rápida e com poucos epítetos, lhe revela o fundo da alma. E não só a sua. Os seus historiadores, mais tarde, terão na sua obra não só um dos documentos mais virilmente vindos de sua época como também um dos mais instrutivos. É um escritor que, só obedecendo a si mesmo, foi profundo. Marcou o gênero com sua personalidade. Bem ou mal, o romance brasileiro não saíra de suas mãos como foi encontrado. Deu-lhe até hoje mais vibração, e mais poesia. Já se escreveu ser o romance um gênero que requer diálogos. Estes, até hoje, pouco aparecem na obra do autor de *Usina*, quer na forma de réplicas rápidas, de jogo de idéias ou de sentimentos expressos espiritualmente, quer no duelo que um diálogo pode ser entre duas criaturas devoradas de paixão. O diálogo, o introdutor da vida e do movimento, é, por enquanto, raro na obra de José Lins a não ser por breves exceções sem ter, aliás, a significação que aqui lhe prestamos. Suas personagens não falam. Acumulam em si mesmas o que sentem. Estão quase sempre sós e, por conseguinte, num estado propício à sinceridade. São criaturas de um mundo feito de vozes que os ouvidos não percebem, em que o silêncio pode falar e ser ouvido, em que os barulhos de fora só penetram abafados, longínquos. São realmente os filhos de José Lins e, como nossos filhos carnais, ao mesmo tempo parecidos

e tão diferentes de nós. E quando se considera a matéria sensível que conseguiu impor a seus conterrâneos tão indubitavelmente que nem se conceba nossa literatura sem esse bloco de homens e de mulheres, fica-se obrigado a reconhecer que devem a vida ao ar respirado pelo pai deles. São tipicamente brasileiros como ele. Nasceram de uma união das lembranças com a intuição. Significa isso serem eles mais ricos do que sabem. Dar vida a alguém não é explicá-lo, desarmá-lo, reduzi-lo ao previsto e ao elucidado. Nem sempre sabemos por que agimos. Outros agem em nós. Determina-nos algo de subterrâneo e ancestral, como as personagens de José Lins, que, além disso, são enraizadas. O desarraigamento mata-as. É ele a tentação fatídica, o erro capital, o castigo bíblico. Entre as suas personagens e o solo, o ar, a sombra, a luz, a natureza e, em *Água-Mãe*, a lagoa e a casa azul, há um entendimento tácito, uma relação contínua e estreita. Seres e coisas estão ligados por um instinto de defesa recíproco contra aqueles que não querem ouvir o que a terra é capaz de contar a um jovem brasileiro. É a lembrança dessa história no coração que chamo de sensibilidade brasileira. Dela estão impregnados os romances de José Lins do Rego, o romancista da alma e da fatalidade.

De *O Jornal*, Rio de Janeiro, 4/11 jan. 1942 (Repr. com o título de Perenidade garantida em *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, *1* (33), 21/22 set. 1957; repr. e ampliado, com o título de José Lins do Rego em CORRÊA, Roberto Alvim. *Anteu e a crítica*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1948, p. 156-72, e em REGO, José Lins do. *Água-Mãe*. 4ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1956).

Um romance de José Lins do Rego

Manuel Anselmo

Quem tem acompanhado a evolução romanesca de José Lins do Rego, primeiro através de uma fase quase exclusivamente autobiográfica (de que é padrão todo esse admirável Ciclo da Cana-de-Açúcar) e depois através de uma criação literária se não estranha pelo menos indiferente às próprias recordações do autor (*Riacho Doce* e *Pedra Bonita*, por exemplo, podem documentá-lo), não estranhará que, chegado à maturidade romancística, o criador de Carlos de Melo e do professor Maciel (personagens que nem por terem sido recortadas do natural deixam de merecer ser consideradas como puras "criações romanescas"), haja atingido com *Água-Mãe* (Livraria José Olympio, 1941) o que Jean Cocteau sintetizou, a propósito dessa obra-prima que é o romance *Bal du Comte Orgel*, do malogrado e genial Raymond Radiguet, nesta definição primorosa: *"Roman où c'est la psychologie qui est romanesque. Le seul effort d'imagination est appliqué là, non aux événements extérieurs, mais à l'analyse des sentiments."*

Efetivamente, com a faculdade simbolizadora que José Lins revelou agora possuir através de *Água-Mãe*, em que se estuda a ação do "medo do sobrenatural" em três famílias diferentes e diversas: a do Cabo Candinho, a de Dona Mocinha e a dos Mafras; — efetivamente, com essa faculdade simbolizadora graças à qual as personagens reais são meros pretextos para uma aguda "análise de sentimentos", estranha à ação, o romancista pôde associar, originalissimamente, através dessa "análise dos sentimentos", caracteres psicológicos bem

documentados e vivos a uma atmosfera de mistério, de medo, de terror, que, ao cabo, é a essencial realidade romanesca do volume.

Mais que o Cabo Candinho, Luizinha, Paulo Mafra, Luiz, Joca, Marta e Lúcia, as personagens centrais de *Água-Mãe* são a "Casa Azul", palácio de fantasmas e assombros na aterrorizada imaginação popular de Cabo Frio; a Lagoa Araruama, onde os pobres vão pescar o camarão; o mar e as salinas, das quais, depois de extraído o sal, a água-mãe corre para a lagoa. Mas, para além dessas personagens naturais vivendo, no romance, uma ação romanesca mais importante que as personagens humanas, a essencialidade que avulta em *Água-Mãe*, que conduz a ação e que define a psicologia das personagens, é o "terror do sobrenatural", documentando este uma "realidade coletiva" da psicologia humana.

O acontecimento tem importância se atendermos a que, pelo seu passado romancístico, era José Lins do Rego um dos mais "brasileiros" dos romancistas do Brasil (no sentido da "interpretação" e da "transcrição" de realidades nitidamente nordestinas, entre as quais a dos próprios modismos da linguagem). A partir de *Água-Mãe*, e graças a essa essencialidade romanesca a que me referi, a realidade brasileira passa a ser transfigurada pelos acontecimentos psicológicos e simbólicos de forma a ficar restrita a um simples cenário em que decorre um drama que, por ser profundamente humano, é "universal" e não apenas brasileiro.

A primeira parte do romance restringe-se à descrição da Casa Azul. "O mar ficava além da restinga, mas a lagoa mansa estava ali a dois passos. Da Casa Azul ouvia-se o bater das ondas na praia, o gemer fundo do mar que nas noites escuras era soturno. A lagoa falava baixinho, cantava mais que gemia." Entre o mar e a Lagoa Araruama, em Cabo Frio, "o silêncio envolvia a Casa Azul por todos os lados", silêncio esse que deve ser interpretado num sentimento humano porquanto o próprio romancista nos adverte de que "só os cataventos das salinas falavam alto por aquelas bandas". Nesta primeira parte, o romance toma o aspecto de uma crônica patética e poética da velha Casa Azul com o inventário de todos os medos, terrores, superstições e assombros. "Que história seria essa da Casa Azul? Melhor seria não falar dela, deixá-la no seu canto, não indagar." Crônica essa que, à força da tanta poesia dos seus materiais literários, chega a lembrar-nos algumas novelas inglesas de Walter Scott e Dickens. "Vinha da casa um vento que não era bom, qualquer coisa que empestava, que conduzia à desgraça." Da Casa Azul avistavam-se o case-

bre do Cabo Candinho (cuja mãe, a velha Filipa, é uma das mais impressionantes e originais criações literárias de José Lins do Rego, apesar do seu próximo parentesco com a velha Totônia do *Menino de engenho*) e também a habitação de Dona Mocinha, chefe da família de Maravilha. No triângulo constituído por essas duas famílias e a dos Mafras, que viriam a habitar a Casa Azul, decorre toda a ação humana de *Água-Mãe*.

Que "ação" é essa, porém? Instrumento de poesia pura, a que a oralidade de certos diálogos empresta uma névoa ainda mais transfiguradora, o tema de *Água-Mãe* ultrapassa o que desde Saint-Beuve se convencionou chamar a "ação romanesca". Tudo quanto acontece no livro é apenas a vitória do sobrenatural (transformado esse sobrenatural habilmente por José Lins do Rego em "atmosfera poética") sobre três famílias castigadas simplesmente por terem fingido ignorar ou desacreditar nos perigos e assombros da Casa Azul. "Ali do outro lado, estava a Casa Azul. A figueira brava cada vez mais estendia os seus galhos. As casuarinas choravam como menino. A espuma branca da lagoa se quebrava nas pedras dos cais em ruínas. Escutavam gemidos que vinham de lá de dentro. Outros viam um vulto de homem passar de um lado para o outro do alpendre. Os cata-ventos velhos davam para puxar água de repente, e, por baixo da figueira grande, uma moça, nas noites de lua, ficava cismando. Os pescadores, ao avistarem o edifício do velho casarão de sete janelas de frente", persignavam-se receosos. Contavam-se histórias de famílias que habitaram a Casa Azul e aí se desgraçaram. Até que, de um momento para o outro, os Mafras decidiram restaurar a Casa Azul e fazer dela sua residência de verão. Mestre Lucas bem dissera ao Cabo Candinho: "Seu Candinho, é o que lhe digo, os homens querem mesmo bulir com o que está determinado lá em cima. Vai haver muita desgraça por aqui. Você não sabe o que é alma arrancada do seu lugar. Elas se soltam por esta lagoa, elas se soltam por estas terras." Cabo Candinho ficava calado, sua mulher, a Sinhá Antônia, "fazia que não acreditava, mas era de propósito, para tirar aquilo de sua cabeça, para ver seu marido sem medo, com coragem para vencer tudo". A velha Filipa, sua sogra, essa sentenciava, então, com certa misteriosa intuição:

"— Minha filha, cuidado com a tua língua. Toma cuidado com as palavras que saem de tua boca. Quando falares nestas coisas, bate nos beiços."

II

Os Mafras chegam com a neurastenia de Paulo, a angústia de Luizinha e a mocidade desenvolta de Marta, Helena, Hermes e Lourival. Os filhos de Dona Mocinha, Luiz e Lúcia, tornam-se companheiros inseparáveis respectivamente de Paulo e Helena Mafra. Tudo se prepara, lenta e sabiamente no romance, para o drama. A união de Lúcia por Helena dá nas vistas e chega a parecer pecaminosa (se não a sê-lo). Luiz, inicialmente apaixonado por Luizinha, e afastando-se desta para o amor de Marta, mercê de uma cruel intervenção de Paulo que, a propósito do grande amor de Luizinha pelo seu amigo, chamara a atenção de Luizinha para o seu defeito, para o aleijão da sua perna. A partir desse momento, o romance entra em plena fase de fugas musicais. Luizinha, ferida no seu amor e no seu orgulho, passa a odiar Paulo e Maria, para cujo corpo sensual e bonito a atenção de Luiz se volve. Helena troca o noivo pela amizade secreta com Lúcia. Joca, o filho do Cabo Candinho, que se havia transformado num "ás" de futebol, é vítima de um desastre e agoniza no casebre em frente da Casa Azul. Lourival Mafra é vítima de uma temerária excursão contra os índios no Uraguaia. O próprio Doutor Mafra, que tinha uma fortuna sólida e próspera, fora obrigado a assinar uma concordata. "O povo andava aterrorizado com a Casa Azul. O destino daquela casa era assim misterioso. Quiseram contrariar o destino, vencer com o dinheiro a força das coisas. O Doutor Mafra pedira a concordata e terminaria pedindo esmola. Quando viera para ali era o homem mais rico do Rio."

Estas vozes coletivas do povo de Cabo Frio, que José Lins do Rego transcreve no romance no jeito dos "coros", confirmam a essência arbitrária e misteriosa do livro. Paulo Mafra, grande intelectual que, *malgrê lui*, cria com um corpo de doutrinas um partido que não corresponde à sua respiração humana e intelectual, vive sofrendo o *desaire* da sua obra e o ódio de Luizinha que ele, com a sua cruel advertência, afastara do amor de Luiz e da felicidade. "Eram dois doentes." Há sustos na Casa Azul, pois o fantasma de Lourival se diz que aparece. A velha Filipa, ao morrer (página essa magnífica, diga-se de passagem), ainda tem forças para advertir o filho, o Cabo Candinho:

"— Toma cuidado, Candinho, não vás parar com a tua canoa nas águas daquele lado. Foge do diabo, meu filho."

Sinhá Antônia, velha e prostrada pelas desgraças que lhe tinham acontecido (a morte de Joca, a fuga de Julinho e de Maria das Dores,

o alcoolismo nascente de André, o nascimento de uma neta com o beiço partido), essa detestava, com todas as veras de sua alma, a família da Casa Azul. Agora odiava aquela gente, odiava-a como a malfeitores, como a monstros:

"— Candinho, bem que tua mãe me dizia todos os dias. É de lá que vêem todas as desgraças."

A última infelicidade verificou-se com Luiz e Maria, apaixonados um pelo outro e únicos, entre todos, que se achavam preparados para ser felizes. Saíram de barco e morreram afogados. Isso no momento em que a família dos Mafras, convicta já dos malefícios sobrenaturais da Casa Azul, se preparava para partir de vez para o Rio. Os cadáveres são arrancados do fundo da lagoa. É o Cabo Candinho quem os descobre. "São os defuntos mais inteiros que já tiramos de dentro da água. Os siris não deram neles." A Casa Azul, batida do sol, "aparecia agora de longe como dona de tudo". Os cadáveres são levados para a Maravilha porque o Cabo Candinho se recusa a entrar na Casa Azul. Luizinha, vendo no cadáver da irmã as pernas ainda lindas e roliças, julga-se criminosa e responsável pelo afogamento dos namorados. Dona Luiza Mafra "recobrara o sangue-frio e era ela mesma quem procurava compor a morte". Dona Mocinha "estava caída por sobre o corpo de Luiz, sem que ninguém pudesse levá-la dali". Sinhá Antônia "chorava aos pés de Luiz, sentada no chão". Paulo reconheceu ter chegado o momento de se impor, "sair da sua timidez, ter um arranco, vencer e ordenar". A sua inércia psicológica, a sua angústia traem-no, porém, inibem-no de uma decisão. Vê os seus sofrendo, e, com eles, D. Mocinha, o Cabo Candinho e Sinhá Antônia. "Então fez o esforço maior. Aproximou-se da mãe, pôs a mão na sua cabeça e chamou-a em voz alta. Dona Lúcia não ouviu. Chamou outra vez. Abalou-a, e ela olhou para o filho. Era um rosto de mulher o que ele via. Parecia a água-mãe descendo para a lagoa."

III

Através das linhas gerais deste romance, em que o processo literário ganha, sobre os anteriores de José Lins do Rego, um crescendo poético e emotivo, alheando-se à ação das torpes realidades cotidianas, observa-se que o romancista se limita a ser cúmplice da (digamos assim), apesar de o termo ser jurídico, "extraterritorialidade" do tema e da ação. O mistério sobrenatural que enche a Casa Azul, e fazia cantar, como menino, as casuarinas no quintal, é superior à von-

tade do romancista que nada faz ou tenta para evitar os males que acontecem às suas personagens. Há, em *Água-Mãe,* certos aspectos que me fazem recordar o teatro de Maetterlinck, em que as figuras centrais não passam de meros reflexos da morte e vivem nas suas peças (sobretudo nas da sua mocidade) só para que a morte, essa terrível "intrusa", as prostre. Também as três famílias de Cabo Frio aparecem no romance de José Lins como matéria-prima "adjetiva", indispensável para que o drama, envolto na misteriosa fatalidade da Casa Azul, consiga consumar-se. Personagens "reais", no sentido técnico da novelística corrente, nenhuma delas o é. São antes personagens "poéticas", construídas para que, com elas, os desastres se efetivem. Daí a construção mais "teatral" que propriamente romancista do volume. Às vezes coletivas, dos pescadores e demais gente de Cabo Frio, essas acham-se no romance retratadas em "coros", através de transcrições que, atento o processo literário "oral" de José Lins do Rego, mais documentam a nenhuma responsabilidade nelas do romancista. As figuras, *personae dramatis* por excelência, vivem no romance o terror da Casa Azul, nenhuma delas vencendo ou tentando vencer as assombrações do sobrenatural. Além desse "sobrenatural", representado pela lagoa e pelas salinas, tem poder. Mas, em *Água-Mãe,* até o natural é escravo do sobrenatural, pois é na lagoa que os pescadores afogados gemem de noite e que Luiz e Maria vão encontrar a morte.

Romance poético por excelência, fazendo aparecer José Lins do Rego mais como um "fabulista" do que como um romancista no bom sentido deste termo, *Água-Mãe* ganha interesse, ainda, pela sua técnica de narrativa, em que a maneira de transcrever, segundo um método "oral" as vozes coletivas, se apóia e se escora numa grande capacidade simbolizadora e num volumoso caudal lírico. Já com romances como *Menino de engenho, Bangüê* e *Moleque Ricardo*, afirmara-se José Lins do Rego como um dos maiores e mais experientes romancistas contemporâneos do Brasil, no sentido da técnica de construção dos seus romances. Com *Água-Mãe*, o criador de Carlos de Melo revela-se, em plena maturidade dos seus dons, um renovador do seu próprio romance, compreendendo e sabendo integrar os destinos da novelística nos mundos extra-reais da poesia. O prêmio Filipe de Oliveira, que distinguiu muito bem, em 1941, este romance, soube prestigiar, por isso, no novo itinerário novelesco de José Lins do Rego, o futuro realizador da gesta poética do povo brasileiro, seja daquele que sofre as secas do Nordeste e aqui perde seu gado e bens

nas enchentes, seja daquele que, como em todo o mundo, derivou da sua ignorância e do seu sobressalto perante a morte o conhecimento poético do terror e do mistério.

De *O Jornal*, Rio de Janeiro, 19 abr. 1942. Repr. em ANSELMO, Manuel. *Família literária luso-brasileira*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1943, p. 203-11.

O brasileiríssimo José Lins do Rego

Otto Maria Carpeaux

Fogo morto é o décimo romance de José Lins do Rego. Pois bem, esses dez romances de José Lins do Rego, conjunto da obra feliz dum grande escritor, são, desde já, um fato da história literária.

Confesso, porém, que os meros fatos pouco me interessam; o que me interessa são os problemas. Acredito mesmo que, para nós outros, os meros fatos não existem, e sim apenas os problemas. Os fatos não se percebem; só pelo lado problemático se tornam visíveis. Do mesmo modo, a plenitude de vida orgânica dentro do nosso corpo, trabalho complicadíssimo e incessante dos seus órgãos, passa-nos, felizmente, despercebida, continua espontaneamente sem tomarmos conhecimento disso, e só quando aquelas complicações se tornam irregulares, quando um órgão, ou todo o organismo, adoece, só então ficamos conscientes do nosso estado corporal, como os filhos mais complicados, mais expostos e mais perdidos da Criação: o fato transformou-se em problema. Agora, o que são as doenças para o médico são os problemas para o crítico literário: sugerem-lhe dúvidas e admirações, arrancam-lhe golpes e aplausos, provocam-lhe a suprema alegria da interpretação. Pois "do encontro da dor e do instinto de criação, nascem as obras de arte" (Thomas Mann). Os fatos contam-se; os problemas interpretam-se. José Lins do Rego, porém, é um *conteur* nato; contar história é a sua profissão. Os seus dez romances em conjunto são, desde já, um fato da história literária; cada um daqueles romances é um fato, todos eles são cheios de fatos numa riqueza que

é a da própria vida orgânica, espontânea e como que sem problema. José Lins do Rego não é um escritor problemático.

Verificação que me deixa perplexo. José Lins do Rego não é um escritor problemático como não é problemática a própria vida. Então, como é? A vida não seria problemática? A riqueza poética de José Lins do Rego é a vida orgânica antes de tornar-se problemática: é orgânica, espontânea, inconsciente. Todas as saudades do escritor José Lins do Rego, que é um homem lido, culto, cheio de problemas, todas as suas saudades, que são saudades dos seus instintos, do seu sangue, da sua herança no sangue, giram em torno da vida orgânica espontânea, inconsciente; e a sua força literária consiste em saber transformar essas saudades em palavras escritas, nas mil e mil e mil palavras dos seus dez romances: *Menino de engenho, Doidinho, Bangüê, O Moleque Ricardo, Usina, Pureza, Pedra Bonita, Riacho Doce, Água-Mãe* e agora *Fogo morto* — os títulos bastam para lembrar-nos inúmeros homens e mulheres que acreditamos ter conhecido, como conhecemos o seu próprio criador; seres de carne e sangue, vivos, alegres, e tristes até a morte, como é a própria vida. Não tem o mesmo valor todos esses romances, há altos e baixos, como a vida tem as suas marés, como a vida do ser mais instintivo, da mulher, à qual José Lins do Rego dedicou as suas páginas mais sentidas, é regida pela influência misteriosa da luz. Todas as virtudes e todos os defeitos do escritor José Lins do Rego residem na sua espontaneidade fabulosa, na sua riqueza vital, na sua força instintiva. Então seria difícil, seria impossível, transformar a obra de José Lins do Rego em problema? Então, é o próprio escritor José Lins do Rego quem nos propõe o problema.

José Lins do Rego é um homem estranho. Entra na Livraria José Olympio sem saudar ninguém, roupa elegante, atitude desleixada, bem nutrido, com olhos muito móveis atrás dos óculos, uns grandes sinais no rosto, voz alta, barulhenta. Traz uns livros — "Impressionaram-me muito!" — que não vai ler, recebe os recados que a moça da caixa tem sempre para ele, vai para o telefone: coisas de futebol, a literatura não interessa. Fala com os amigos, com Graciliano Ramos, Otávio Tarqüínio, Aurélio Buarque de Holanda, João Condé Filho, uns outros — Otto Maria Carpeaux está entre eles —, fala sem ouvir as respostas, conta histórias as mais engraçadas, de humor rabelaisiano, ri-se gostosamente, com barulho, é todo menino, eterno menino de engenho. A literatura não lhe importa. Diz sobre todos a quem admira o que poderia dizer de si próprio: "Ele é mais um homem da terra do que dos livros." É um homem da comida boa

e farta, das meninas bonitas, do futebol e do povo. E, de repente, sente dores em todas as partes do corpo: no estômago, no fígado, no coração. Fica sentado, calado, cabisbaixo. Não fala nem ouve falar. Os óculos escondem uma profunda tristeza. Levanta-se, sai, sem saudar ninguém. É ele mesmo.

A obra de José Lins do Rego é ele mesmo. É profundamente triste. É uma epopéia da tristeza, da tristeza da sua terra e da sua gente, da tristeza do Brasil. Na tremenda saúde física de José Lins do Rego há a consciência desesperada de todas as doenças possíveis e da morte certa. Há na sua obra a consciência de que tudo está condenado a adoecer, a morrer, a apodrecer. Há a certeza da decadência dos seus engenhos e dos seus avós, de toda essa gente que produziu, como último produto, o homem engraçado e triste que lhe erigiu o monumento. É grande literatura.

Eis o problema: José Lins do Rego é, antes de tudo, uma natureza. Tem algo duma força elementar, cria; como a natureza cria, prodigamente, sem cuidar das vidas, que há sempre em excesso: morrem, ressuscitam, sobrevivem. "É mais um homem da terra do que dos livros." Mas este mesmo José Lins do Rego é uma das maiores vocações literárias que conheci. Não pode viver sem escrever. Tudo se lhe transforma em palavras, linhas, artigos, ensaios, livros. Para ele, "tout existe pour aboutir à un livre" (Mallarmé). Tem o dom imenso de transformar tudo em literatura. Transformou-se a si próprio em personagem sua, em eterno menino de engenho. E — considerando só essa qualidade de viver em escrever, e tirando-se do superlativo todo sentido de crítica, de julgamento literário — esse menino de engenho é o maior escritor do Brasil.

Deste modo, acredito ter conseguido decompor o fato literário — "dez romances de José Lins do Rego" — em dois fatos de psicologia literária, que aparentemente se contradizem. O fato transformou-se em problema. Exige a interpretação.

José Lins do Rego é brasileiríssimo. Outro dia, o meu amigo Álvaro Lins conversou comigo sobre as pretendidas influências estrangeiras na obra do paraibano: falamos em Thomas Hardy, em David Herbert Lawrence. Não estava certo. José Lins do Rego é ele mesmo. É paraibano. É brasileiro, brasileiríssimo. É brasileiro com o amor à terra, às mulheres, à conversa, aos gracejos, com a memória do avô que era o governador da província, do primo que morreu de tuberculose, do tio que vendeu o engenho, com a memória vivíssima de todas as tristezas da sua gente brasileira, e que se encarnaram na sua

própria tristeza brasileira. Risos e lágrimas: eis o seu mundo. "Mundo épico-lírico", como disse De Sanctis para caracterizar o romancista nato de sua terra. Os seus homens e mulheres são seres primitivos, agem e reagem instintivamente, sem motivos superiores — na criação de homens superiores o romancista não é bem-sucedido —, mas não por materialismo e sim por identificação completa com aquele mundo primitivo que hoje se perde, dolorosamente. É um homem do povo.

Com isto, a sua literatura parece destinar-se à literatura popular. Mas não é assim. José Lins do Rego é autor dos homens cultos, até dos literatos, que o amam, todos, como a um irmão. Há um mal-entendido em torno do conceito "literatura popular". Os romances que tratam dos pobres, dos míseros, dos humildes, do povo são a literatura dos ricos, dos cultos, dos literatos. O próprio povo não gosta da "literatura popular"; prefere a outra que lhe parece "literatura culta" e que lhe conta histórias de banqueiros-ladrões e datilógrafas-princesas; prefere o Carlos Magno e os heróis do cinema. A verdadeira "literatura popular" é grande literatura; é diferente, é "popular" apenas pelo estilo diferente, estilo de tempos passados, arcaico, não escrito mas oral. Parece mal escrito, porque não é escrito, mas ouvido e falado. Os contadores profissionais de histórias falam, cantam assim. É uma espécie arcaica de literatura à qual o verdadeiro "conto" pertence, isto é, a recitação duma história que se passou ou que se teria passado. O romance histórico fracassou quase sempre — tornou-se, depois, falsa "literatura popular" — porque não se conta com atitudes literárias o que se foi para sempre. Conta-se aquilo sem atitudes, sem artifícios histórico-literários, conta-se como sempre contaram os contadores profissionais de histórias, dos quais o último representante no Brasil é José Lins do Rego.

O grande valor literário da obra de José Lins do Rego reside nisto: o seu assunto e o seu estilo correspondem-se plenamente. Assim, e só assim, conta-se a decadência do patriarcalismo no Nordeste do Brasil, com as suas inúmeras tragédias e misérias humanas e uns raros raios de graça e de humor. Por isso, José Lins do Rego consegue acertadamente o que quer: e isto parece-me o maior elogio que se pode fazer a um escritor. Pode ser que "o homem da terra" nem sempre saiba disso; mas "o homem dos livros, que há também em Zé Lins, sabe muito bem". Sabe bem a lição do seu mestre Gilberto Freyre e transformou-a tão integralmente em literatura, em romance, em vida que hoje é sua. Concebendo a "cultura" no sentido de

Gilberto Freyre — como expressão global da vida política e do espírito, social e individual, vital e humana, pode-se dizer que José Lins do Rego é a expressão literária da cultura da sua terra; é mais da terra do que dos livros. É a consciência literária da casa-grande e da senzala, dos senhores de engenho e dos pretos, dos bacharéis e dos moleques, de todo o mundo agonizante. Foi ontem isso? Ou é ainda hoje assim, ou vive isso apenas na sua memória incomparável? O que está certo é que aquilo não existirá mais amanhã. Só viverá nos romances de José Lins do Rego.

São, esses dez romances, um grande monumento. Os historiadores do futuro — esperamos que sejam mais inteligentes do que certos críticos de hoje — aproveitar-se-ão desse documento para reconstruir todo um mundo. Mas aos construtores sobrevivem os criadores, e à reconstrução sobrevive a vida. A obra de José Lins do Rego é mais, muito mais do que um documento sociológico: é qualquer coisa de vivo, porque o seu criador lhe deu o próprio sangue, encheu-a dos seus gracejos e tristezas, risos e lágrimas, conversa, doenças, barulhos, disparates e da sua grande sabedoria literária. Deu-lhe o hálito da vida. Essa obra não morre tão cedo. É eternamente jovem, como o povo; é eternamente triste, como o povo. "Sunt lacrimae rerum", diz o poeta latino, e Gontcharov, o grande russo, falou do "lamento invisível das coisas". Há esse lamento na obra de José Lins do Rego. Por isso, é mais do que o documento dum mundo que se foi; é o seu monumento.

Parecem palavras grandes, estas. Palavras dum amigo — dirão — que elogia o amigo. Pois bem, vou responder como aquele crítico espanhol, Juan Dolent, ao qual disseram: "É estranho como você elogia sempre os romances dos seus amigos!" E ele a responder: "Entende-se, pois sujeitos que escrevem romances ruins não se encontram entre os meus amigos."

Do homem e do escritor José Lins do Rego irradia uma grande força de simpatia. É a mesma simpatia humana que dá vida irresistível a cada linha que escreve, a simpatia humana que enche os seus livros, ressuscita os mortos até restituir a vida àquele seu mundo morto, vivendo entre nós outros. Como José Lins do Rego vive entre nós outros, na Avenida, no campo de futebol, na leiteria, na Livraria José Olympio. Lembremo-nos bem da sua figura estranha, da roupa, da atitude, dos olhos e dos óculos, dos sinais do rosto, dos recados, telefonemas, gracejos, histórias, doenças e tristezas. Lembramo-nos bem!

"I shall not look upon his like again". Nunca mais veremos um homem assim.

José Lins do Rego é o último dos contadores profissionais de histórias. Com ele, a espécie extinguir-se-á. É como um narrador de contos de fadas. Como menino, como menino de engenho, deve ter ouvido muitas histórias dessas — batendo o coração, aos pés da mãe-preta — para poder inventar, depois, tantas histórias assim, que não nos fatigamos de ouvir. Agora, somos nós, assentados aos seus pés, pedindo: — Contador de histórias. Escutemos! Escutai! Virai a folha! Lereis a primera página de *Fogo morto.*

De REGO, José Lins do. *Fogo morto.* Rio de Janeiro, José Olympio, 1943, p. 7-13. (Repr. em CARPEAUX, Otto Maria. *Reflexos e realidade.* Rio de Janeiro, Ed. Fontana, 1977).

Um romancista em decadência

Antônio Cândido

O Sr. José Lins do Rego tem a vocação das situações anormais e dos personagens em desorganização. Os seus são sempre indivíduos colocados numa linha perigosa, em equilíbrio instável entre o que foram e o que não serão mais, angustiados por essa condição de desequilíbrio que cria tensões dramáticas, ambientes densamente carregados de tragédia, atmosferas opressivas, em que o irremediável anda solto. Os seus heróis são de decadência e de transição, tipos desorganizados pelo choque entre um passado divorciado do futuro. Em *Fogo morto* há um pouco da atmosfera dos grandes russos, com aquela impiedade em desnudar o sofrimento e pôr a descoberto as profundezas da dor do homem.

Quanto à composição, *Fogo morto** é um romance de planos, no sentido geométrico. Planos de construção — na disposição e nas relações das pessoas — nos quais o Sr. José Lins do Rego mostra a sua ciência da perspectiva. A primeira parte coloca os problemas atuais com que se debatem os personagens, apresentados segundo a sua convergência para um ponto fixo — a casa do Mestre José Amaro. A segunda foge para o passado, estabelecendo a profundidade temporal, completada pela terceira, que volta ao presente e retorna, num ritmo intenso de drama, os temas propostos na primeira.

* José Lins do Rego — *Fogo morto* — Livraria José Olympio, Rio, 1943.

Os indivíduos também se dispõem em planos, definidos segundo as suas relações sociais, e a sua ação é de certo modo fruto da interferência, do encontro e dos choques desses planos segundo os quais se organizam. Porque uma das forças dos livros do Sr. José Lins do Rego é que eles assentam sempre sobre uma realidade social intensamente presente e agente, condicionando a circulação das pessoas e contribuindo para análise diferencial que delas faz o romancista.

E o que torna esse romance ímpar entre os publicados em 1943 — alguns dos quais de primeira ordem — é a qualidade humana dos personagens criados. *Fogo morto* é, por excelência, o romance dos grandes personagens. Se tomarmos um livro como *Terras do sem fim,* não há dúvida que encontraremos grandes tipos: Sinhô Badaró, Horácio da Silveira. Sendo, no entanto, um romance poético, os elementos são nele personagens da mesma altura que os homens, que se fundem na mata, no mar, no cacau, tratados quase como valores anímicos. N'*A quadragésima porta* as pessoas se perdem nos problemas e dependem deles. Aqui, ao contrário, os problemas se fundem nas pessoas e só têm sentido enquanto elementos do drama que elas vivem. Nada se sobrepõe aos personagens, literalmente falando; os personagens é que se alçam sobre tudo, dominando os problemas e os elementos com a sua humanidade. Encontramos por isso, em *Fogo morto,* uma proximidade, uma presença de carne e sangue mais emocionante, mais direta do que na poesia de *Terras do sem fim*, ou na problemática intelectualista de *Marco zero* e da *Quadragésima porta.*

Assim, pois, um romance de grandes personagens traçados em planos que se sobrepõem e se cruzam, definindo, através dum intenso calor humano, a estrutura social da Várzea.

Ao alto, o velho José Paulino, do Santa Rosa, *deus ex machina* nas questões dos parentes, dominando serenamente a Várzea com a sua estatura de rico senhor de sete engenhos, chefe político do governo, não pagando impostos com a tranqüilidade de quem desfruta um privilégio, alvo das invejas de uns e da oposição aberta de outros. A sua ação se organiza dentro do antigo código patriarcal, ainda permitido graças às condições econômicas sobre que assenta a autoridade do velho senhor. As relações entre os parentes são reguladas por ele, e acorrer às suas dificuldades é um dever do patriarca a que ele nunca foge. A sua voz é ouvida pelas autoridades policiais; o governo atende os seus pedidos; Antônio Silvino acata os seus desejos, porque estabeleceu com ele um *modus vivendi.* O seu prestígio garante a sua autoridade; a sua riqueza garante o seu prestígio.

Ao lado dele, a engenhoca decadente do Coronel Luís César de Holanda Chacon, que produzia setecentos bons pães de açúcar no tempo do sogro, o velho Capitão Tomás Cabral de Melo, e que se arrasta agora numa decadência lenta, até apagar o seu fogo. "Seu" Lula padece da doença de prestígio. Os parentes ricos lhe fazem mal. Não podendo ser o primeiro, retrai-se amuado. Vai à missa do Pilar de trole, vestido de preto; ajoelha-se em almofada de seda, com a mulher e a filha solteirona ao lado, cheias de jóias, e nem olha para a canalha. Os camumbembes querem menosprezá-lo; não reconhecem a sua estirpe e a sua educação. O primo Zé Paulino quer usar-lhe o nome limpo e nobre para a sua política. O velho Lula ignora a existência dos primeiros e se machuca com a riqueza do segundo. Fecha-se em copas e se afasta de ambos. O pai morreu com Nunes Machado, em 48, a mãe foi perseguida pelos inimigos políticos; o governo do João Alfredo lhe tirou os escravos arbitrariamente; a filha namorou um doutor da Paraíba, filho de alfaiate. Todos conspiram contra ele; todos pensam em desprestigiá-lo. Mas ele reage com violência, aos gritos, fechando-se cada vez mais nas suas rezas infindáveis, cercando-se no seu isolamento trágico, pontilhando a tragédia de autoritarismo fracassado com o baque dos ataques epilépticos. Lula de Holanda é de gente fina do Recife. Não respeita camumbembe nem atura bizarria de parente rico. Tem o seu engenho e o seu trole, o único da Várzea. A mulher e a filha não são as tabaroas broncas dos outros engenhos. Foram educadas no Recife e sabem tocar, no grande piano de cauda, aquelas valsas tristes que lhe faziam tanto bem aos nervos. Mas o piano se cala com o avolumar da tragédia, com a tensão das relações domésticas. A filha solteirona lhe tem um surdo rancor, e no entanto era tudo para ele na vida. A mulher lhe tem medo. O piano pára, até ser quebrado pelas coronhadas de Antônio Silvino, que o desfeiteia. Desfeiteia-o como aquele sertanejo atrevido, que desconsiderara o velho sogro nas suas barbas, sem que ele tivesse coragem de reagir e castigar o insolente. "Seu" Lula se sente covarde. O trole, velho, com os arreios arrebentados, a parelha descadeirada, pára também. Não se ouve mais na Várzea a campainha do Coronel Lula de Holanda, de gente fina do Recife, cujo pai morrera com Nunes Machado, em 48, mas que tem medo de catingueiro atrevido. E o próprio Santa Fé pára. O mato invadiu os partidos de cana. A última safra foi de cinqüenta pães. A casa-grande vive das moedas guardadas pelo velho Tomás, dos ovos e das galinhas de Dona Amélia. O fogo se extingue; o engenho se fina. Mas o Coronel Lula de

Holanda, de gente fina do Recife, não vende o seu engenho a nenhum camumbembe.

Camumbembe como esse Mestre José Amaro, morador livre de suas terras que ele mandou sair e que não sai, desrespeitando tanto a sua autoridade. O Mestre é filho de um seleiro de Goiana, que matou um'homem, teve de fugir e veio para a Santa Fé no tempo do velho Tomás, que lhe deu casa e terra. O pai foi seleiro de cidade, que fazia arreio para Barão, para grande. Mas o Mestre José é um pobre de beira de estrada, trabalhando para camumbembe. Mas é branco e é homem de respeito. Não atura desaforo de gente rica nem de gente pobre. O coronel do Santa Rosa gritou com ele; ele largou do serviço e não faz mais nenhum para aquele engenho. Não adianta querer pisá-lo, porque ele é um homem livre que vive do seu trabalho. Não precisa de ninguém. O pai fez uma sela que foi para o Imperador. Ele, se quisesse, estaria rico. Mas é a vontade de Deus, que seja feita. Em casa, a mulher que lhe tem nojo, a filha solteirona que marcha para a loucura. Como o Coronel Lula de Holanda, Zé Amaro tem um grande e doloroso sofrimento de inferioridade, do qual nascem a desconfiança com tudo e com todos e a doença do prestígio. Para ambos, acabou o mundo em que quereriam viver. Estão irremediavelmente perdidos na sua decadência, entre as suas mulheres que lhes fogem e as filhas murchando. Na casa de ambos campeia a loucura, e o ambiente é de tragédia. Mas o Mestre descobre o Capitão Antônio Silvino, defensor dos pobres, que o vingará, que humilhará aqueles senhores altivos que o desconsideram. Quase renasce ao serviço do bando, como intermediário e homem de confiança. Mas o destino é mais forte. A filha enlouquece, a mulher lhe foge, a polícia o espanca, a ele, homem de respeito. Corre a fama de que vira lobisomem. Todos fogem da sua presença. Mestre José Amaro se mata.

Entre o senhor de engenho e o mestre de ofício que agonizam — o coronel apagando o seu fogo, o mestre se suicidando —, o Capitão Vitorino Carneiro da Cunha se ergue como um triunfador. Também ele está em decadência porque é de família senhoril e cai lentamente para o povo. É uma ponte entre um estrato social e outro. Na sua conduta, porém, só se sentem a glória e a supremacia. A paranóia dá escala de grandeza aos seus atos. O delírio de autovalorização é a tábua de salvação de Vitorino.

Disse o Sr. Édison Carneiro que ele é um "D. Quixote rural". Com efeito, o capitão é uma perfeita transposição do herói de Cervantes. Tem o mesmo desprezo pelas condições materiais, a mesma

coragem maluca e, sobretudo, a mesma capacidade de ver as coisas segundo a deformação do ideal, e não segundo o que realmente são. São, ou parecem ser, porque, graças à sua obstinação, Vitorino Carneiro da Cunha acaba tendo razão e se impondo. Os moleques que lhe gritam — "Papa-Rabo!" — são sempre no seu juízo instrumentos da oposição política dos parentes ricos, interessados no seu descrédito. Mas ele não teme os parentes ricos nem as suas artimanhas. Investe contra eles a palavrão, taca e punhal, como contra os delegados, oficiais, prefeitos, opressores do seu povo, gigantes e mágicos de Dom Quixote. Para ele não se coloca o problema da decadência em que vive, porque é homem de cabeça quente e vive do ideal. Tem a capacidade transfiguradora de ver aquilo que a imaginação e não os sentidos mandam. "Com Vitorino Carneiro da Cunha ninguém pode." Vai às umas e leva um eleitorado-monstro, que ensinará àquela canalha da Várzea o que é prestígio. Que ensinará aos parentes ricos a respeitar a lei, às autoridades o cumprimento do dever. A força do ideal se sobrepõe à realidade da decadência e do ridículo. Redimido pela paranóia heróica, o velho Vitorino se eleva lentamente no conceito público. Os pequenos começam a respeitá-lo. O cego Torquato acha que ele é mandado por Deus. É o único que enfrenta os mandões, castiga os prepotentes, defende os oprimidos. A sua candura e a sua coragem fazem dele um campeão. O único homem da Várzea com sentimento e consciência das necessidades sociais e dos problemas políticos, porque não se aproximou deles com a bruteza dos chefes nem com a malícia habilidosa dos políticos, mas com a direta ingenuidade dos puros, que sentem em si a inspiração e querem realmente servir. Com a obstinação tranqüila e inquebrantável que só os maníacos podem ter.

Vitorino Carneiro da Cunha é um herói louco, como o puro herói tem que ser. Por isso, enquanto os outros declinam e caem, entregando-se ao desespero, ele cresce, avulta.

Entre esses planos sociais, circula a força que procura apagar-lhes a hierarquia, simplificando-lhes as oposições e reduzindo-os à unidade. Função unificadora, resolução dos contrastes que é representado no livro pelo cangaço. Por Antônio Silvino e o seu bando temido dos ricos, amado dos pobres. Nele se concentram as energias capazes de protestar, num sentido popular, contra o reino da aristocracia dos engenhos e o arbítrio das autoridades. Por isso Antônio Silvino galvaniza as populações oprimidas e todos se dedicam a ele — informadores, coiteiros, intermediários. Os que podem fisicamente sonham

entrar para o bando. E desde o começo, até o fim do livro, o Capitão Antônio Silvino e o seu bando estão presentes, atrás de cada ameaça, prontos para revidar toda injustiça.

Fogo morto, pois, é sobretudo um livro de personagens. Falar dele é falar destes. A força dramática e a intensidade do estilo do Sr. José Lins do Rego são de natureza a tornar os personagens tipos e símbolos, sem que com isso percam coisa alguma da sua vida palpitante, da sua extraordinária humanidade.

De *Brigada ligeira.* São Paulo, Martins, 1945, p. 63-70.

José Lins do Rego

Franklin M. Thompson

Quando publicou *Fogo morto,* José Lins do Rego fechou o seu Ciclo da Cana-de-Açúcar, começando com *Menino de engenho,* em 1932. O Ciclo é uma trama de novelas sobre a grandeza e decadência de uma dinastia do açúcar no Nordeste brasileiro. Essas novelas, se não estritamente autobiográficas, poderiam passar como tal, pois foram sem dúvida escritas sob conhecimentos de primeira mão e formam uma admirável e autêntica série. Em nossa opinião, elas, só por si, colocariam o autor entre os maiores romancistas do Brasil em todos os tempos e o mostram, ainda, como alguém que não precisa sentir-se acanhado na companhia dos mais destacados escritores contemporâneos do mundo.

Nascido a 3 de junho de 1901, no Engenho Corredor, perto de Pilar, Estado da Paraíba, José Lins é gorducho e bem nutrido; um *bon-vivant.* Na aparência pessoal, ele é a antítese do que comumente se chama um "literato", parecendo antes um próspero homem de negócios. Narrador nato, para ele nada melhor que regalar os amigos com um inesgotável cabedal de histórias; e ele está mesmo em seu elemento quando joga com os contos populares do Brasil, aprendidos com a tradicional mãe preta. Seus livros estão impregnados do sabor dessas histórias que recordam fortemente as do Tio Remus.

Órfão em tenra idade, José Lins foi educado por um avô senhor de engenho e assim recolheu do próprio meio tudo o que agora escreve com tão consumado encanto e habilidade. Ali embebeu-se de tradições, de preconceitos e defeitos, tão bem como das virtudes de sua classe. Desde cerca da metade do século XVI, o engenho tem sido a pedra angular da sociedade em larga parte do Nordeste; e até há pouco era ele, praticamente, sua única fonte de riqueza, como o café tem sido para São Paulo e o algodão para os nossos Estados do Sul.

A cana precisa de grandes áreas de terra que devem ser bem regadas, seja por meio natural, ou pela irrigação. Os primitivos enge-

nhos eram um trabalho duro, moendo-se a cana à força de animais ou de eventual moinho-d'água. O caldo era cozido em caldeirões e passado de uns para outros em grandes colheres de pau manejadas por homens, tudo isso com deficiências e desperdícios. A cana era transportada dos campos para a moenda em carros de boi e em lombo de burro, motivo por que uma safra de bangüê não podia medir-se pela dos modernos padrões, variando de algumas centenas a poucos milhares de pães de açúcar, ainda que os mais progressistas sempre produziam açúcar refinado. Milhares de engenhos se espalhavam por toda a área de plantação de cana e com base neles ergueu-se uma quase feudal aristocracia, sustentada pelo trabalho escravo, com assento sobre vastas posses de terra: os latifúndios. Só no Estado de Pernambuco havia mil e vinte engenhos registrados em 1624, ao tempo da invasão holandesa.

O dono do engenho era o senhor — o lorde da plantação. Senhor de engenho! Quantas memórias, quantas saudades esse título evoca! Ecos de um passado histórico; de alegres e elegantes cavalheiros curvados galantemente sobre as mãos de recatadas senhorinhas de cintilantes olhos velados por vastas pestanas, enquanto uma orquestra próxima fazia música dolente na moleza das noites tropicais; uma doce brisa agitava as frondes de românticas palmeiras e uma lua de prata iluminava mornamente o espaço. Sim: ecos também de escravos surrados a chicotes, de cobiças, de sangria e mortes repentinas, de ignorância, de superstições, doenças e misérias; ecos de ações heróicas e nojentas patifarias; de severos e duros trabalhadores e pioneiros, conquistando regiões incultas, com os seus filhos jogados na licenciosidade.

O senhor de engenho era mais do que um possuidor de terras e rico plantador; era a pedra angular da ordem social; era o legítimo representante de um mundo que se foi, de um mundo de existência amena e elevada *emprise,* um homem que, embora pudesse gozar grandes e quase únicas oportunidades, tinha igualmente grandes responsabilidades a que não fugia, embora muitas vezes nelas afundasse para não mais emergir. O seu próprio nome era para temer-se e bastava, na linguagem vulgar da região, para denotar um tipo. Como classe, os senhores eram arrogantes, reacionários, intolerantes com as opiniões diferentes das suas, desconfiados de todas as inovações, porém tratáveis e hospitaleiros em grande estilo. Suas faltas eram as de sua classe e do meio, e, se demais eles pecaram, demais foram punidos. Que a terra lhes seja leve!

A vida num engenho era geralmente agradável, no mínimo para a família, para os parentes próximos e para a eterna fila dos hóspedes. Os senhores eram quase sempre homens de alta capacidade, hábeis e muitas vezes de alguma educação e refinamento. Comumente mandavam os filhos para o colégio e faziam culminar esse ensino com viagens ou estudos na Europa; as filhas iam para os colégios de freiras nas cidades vizinhas ou na metrópole do Nordeste — Recife —, onde aprendiam as boas maneiras, pois a educação de mulheres era considerada supérflua. Os pianos não eram raros nas casas-grandes; e muitos usavam no engenho uma sólida baixela de ouro para as mesas de cerimônia. Usavam-se carruagens nas propriedades rurais mais pretensiosas, porém o cavalo era o meio de transporte comum. Dos dias festivos do ano, o maior era sem dúvida o da botada, quando se acendia o fogo nos grandes caldeirões em começo de safra, o qual não se extinguia enquanto a colheita não se esgotasse. Nas ocasiões da botada, a casa-grande se enchia de hóspedes das redondezas e de fora, e a alegria dominava, com caçadas, danças etc., no programa.

A casa-grande, que tem seu paralelo na *Big-House* das plantações do sul dos Estados Unidos, era ocupada pelo senhor, sua família e os inevitáveis dependentes. Antes da Abolição, os escravos ocupavam a senzala, o *Quarters*, que depois passou a ser ocupada pelos empregados. A senzala era quase sempre uma parte integral da casa-grande, ou construída perto dela, especialmente para os criados. Depois da Abolição, muitos escravos continuaram a viver com os antigos senhores, e para os seus engenhos ela não trouxe dificuldades imediatas; porém nas propriedades onde os negros não eram bem tratados, e por eles abandonadas de vez logo após o advento da liberdade, a situação fez-se precária em extremo, e muitos engenhos malograram quando o trabalho escravo desapareceu.

Sobre áreas extensas de plantações espalhavam-se as casinhas dos moradores, que eram agricultores e muitas vezes hábeis artesãos vivendo no lugar, pagos por salários e tendo o privilégio de cultivo de pequenos roçados. Contudo, esses locatários estavam sujeitos à vontade, e mesmo aos caprichos, do senhor, e muitas injustiças eram cometidas por despóticos donos de terra. Acontecia às vezes que um morador nascido em certo engenho, e tendo nele passado a vida, era sumariamente despejado, perdendo toda a colheita e todas as melhorias ou beneficiamentos que fizera na roça. Desde que, para todos os fins práticos, o senhor era o dono absoluto da plantação, de tudo e de todos com ela, a maioria deles era culpada, de vez em quan-

do, do abuso de poder e autoridade; e não obstante ser isto extralegal, eles efetivamente exerciam o poder de vida e morte sobre os criados e moradores, não somente nos tempos coloniais e de escravidão, mas quase até os nossos dias.

Em época de eleições, os senhores reuniam o seu pessoal para votar em bloco, nascendo daí o epíteto de eleitores de cabresto; e como o voto não era secreto, eles se danavam com quem ousasse escolher livremente o candidato, sendo imediato e certo o castigo, que variava entre uma surra e a expulsão ou mesmo a morte.

Pode-se dizer aqui, de passagem, que era o irrefreado uso do poder sobre muitos agricultores e vaqueiros que contribuía, não em pequena escala, para a formação dos grupos de cangaceiros que infestaram o Nordeste por tantos anos. As injustificáveis expulsões e seqüestros, as acometidas contra as filhas e mesmo contra as mulheres de moradores e outras arbitrariedades levaram as vítimas que não tinham esperanças de justiça ou reparação pelas mãos da lei a juntar-se em bandos para remediarem os seus próprios males.

O senhor de engenho era ordinariamente o chefe político do seu distrito, representando na zona os governos estadual e federal, e toda proteção fluía de suas mãos, de modo que, para todos os fins, não estava apenas acima da lei; ele era a lei!

Nem sempre, para a plantação de cana, havia terra bastante, sendo os métodos de agricultura o que são no Nordeste. Terra plantada de cana, ano após ano, cedo se gasta; e sem embargo das condições novas de plantio, a adubagem ainda não está em uso geral. De modo que se fez prática entre os engenhos, desde tempos imemoriais, a ampliação gradativa de suas terras, que eram queimadas e plantadas de novo até a exaustão; e assim por diante. Neste passo, extensas propriedades se formaram, dando origem aos latifúndios, que têm sido uma dor de cabeça, nos dias atuais, para os governos brasileiros. Essas quase ilimitadas posses de terras impediriam a formação de uma classe de pequenos proprietários agrícolas, como a de França, cujo sentido é a fixação do povo no solo, tirando-lhe alguma possível tendência nômade, aliás notável entre as mais desprotegidas famílias dos setores rurais.

Não obstante, o engenho, com toda a sua crônica, com o seu indiscutível encanto e sabor, com a sua significação histórica e social, era deficitário e dissipador de recursos naturais. Teria ele, sem dúvida, desaparecido no devido tempo em face da progressiva industrialização dos meios de fabricar açúcar, mas a abolição dos escravos no

Brasil, a 13 de maio de 1888, apressou a sua decadência e morte. Com a necessidade de pagar salários aos trabalhadores, os engenhos que não estavam aptos para aumentar compensadoramente a sua eficiência e produtividade foram abaixo, enquanto os que resistiram à tempestade entraram num período não sonhado de riqueza e prosperidade. Quando as mais fracas propriedades faliam, eram adquiridas pelos rivais mais afortunados ou, o que às vezes acontecia, pelos antigos feitores; e por esse processo de absorção, o senhor de uma tornou-se o dono de muitas. Em conseqüência, a fábrica de açúcar tomava o lugar de uma dessas propriedades, enquanto as outras eram dedicadas inteiramente ao plantio. Desses núcleos surgiu a central ou a usina, como é mais comumente chamada, a qual chegou por vezes a absorver mais de quarenta velhos engenhos, com as suas inevitáveis mudanças e deslocamentos sociais.

Que foi feito, então, do engenho? Morreu como o cisne? Não de todo; alguns podem ser ainda encontrados, dispersos na região açucareira, mas em locais demasiado inacessíveis ao aproveitamento comercial em larga escala. Esses engenhos, de ordinário, não fabricam senão açúcar bruto, aguardente etc. Mas, nas zonas de real produção, o bangüê desapareceu. Quem viaja vê o velho engenho abandonado, salpicando os vales e encostas com as suas paredes ruídas; o melão de São Caetano (trepadeira que cresce sobre as construções abandonadas), símbolo rastejante da ruína e da decadência, estendendo-se aos poucos sobre todo o esplendor dos velhos tempos; os movimentados currais de ontem cobertos de mato; as portas e janelas arriadas de seus gonzos; a cana da triunfante usina plantada até a soleira da outrora orgulhosa casa-grande, e os velhos boeiros enegrecidos de fumo apontando tristemente para o céu. Vez por outra, para aumentar o efeito deprimente de toda essa ruína, u'a maltrapilha e suja família de retirantes olha descuidadamente das varandas. Este fogo que nunca era permitido apagar-se, que era o símbolo vivo de toda a existência e produtividade do engenho, está morto; e as cinzas ainda quentes, que entopem os fogões, restam apenas para marcar o lugar onde um estilo de vida nasceu e onde jaz enterrado; e a fumaça que escapava das chaminés foi levada pelos ventos do tempo, deixando o antigo engenho às ricas memórias de um grande passado, como um monumento a um estilo de vida que se foi.

Contudo, um monumento mais duradouro do que muros de pedra foi erigido ao engenho e ao seu estilo de vida. José Lins do Rego, típico "menino de engenho" em seus dias de criança, escreveu a bio-

grafia dos "engenhos" e seus costumes no Ciclo da Cana-de-Açúcar; e em *Fogo morto* fez-lhe o epitáfio. E embora tenha realizado bom trabalho com outros tipos e cenas, por exemplo, *Água-Mãe* e *Eurídice,* os seus melhores e mais significativos romances foram escritos sobre as plantações de açúcar e sua vida, constituindo valiosos estudos sociais do período e do meio ambiente.

Fogo morto é um livro triste e trágico para os que olham abaixo da superfície, a exemplo do que sucede com todas as páginas de José Lins. Ele possui essa tristeza que tudo invade, oprime e nos aperta a garganta; essa melancolia sufocante que se oculta sob a alegria superficial dos brasileiros. Parece existir entre os americanos a crença generalizada de que os brasileiros são um povo feliz e descuidado, impressão produzida em parte pelo cinema, sem dúvida, e pela bacanal solta dos "cordões" de carnaval, tempo em que prevalece a licenciosidade mais desenfreada. Mas a opinião formada pelo escritor, ao longo dos anos, é precisamente a oposta: os brasileiros são tristes, com essa resignada tristeza que tem origem na falta de esperança quanto a este mundo e ao mundo por vir. Sua alegria é fictícia, uma manifestação exterior de escapismo, um esforço consciente de conjurar um fato inexorável. Essa inerente tristeza pode ser descoberta em todas as formas de literatura popular do Brasil, baladas e poesia, pois nada mais cheio de lamentos desesperados do que as canções do Nordeste, quaisquer que sejam os seus assuntos ou desenvolvimentos temáticos. *O leit-motiv* é a eterna futilidade de tudo quanto o homem empreenda, o refrão do *vanitas vanitatum.* Naturalmente, o amor e suas formas carnais desempenham seu papel nessas canções, mas ainda aqui o tratamento é pessimista e se refere a infidelidades, traições, amores não correspondidos.

***

O estilo de José Lins é simples, lírico, em tom de conversa; ele é extremamente despretensioso e coloquial no seu vocabulário. Mas que ninguém se engane, pois seu cabedal de palavras é enorme, e o tesouro de brasileirismos e regionalismos, que ele tornou nacionais, desconcerta o leitor desprevenido. José Lins do Rego escreve na linguagem corrente e quotidiana do Nordeste. Sua sintaxe é habitualmente boa, mas decerto não é purista e exibe pouco respeito às regras tradicionais de gramática, tomadas em si mesmas, não se preocupando o escritor com "retórica e composição". Empresta enorme

vigor aos seus personagens, provavelmente baseado em experiências que teve com pessoas reais, bem como com tipos complexos, pois ao romancista são familiares todos os tipos que menciona nos seus livros sobre o Nordeste. Em todas as suas páginas pulsa uma forte e quente humanidade que deve ser sincera para que venha a ser tão intensamente sentida pelos que as lêem. Os personagens chegam vivos ao leitor, que partilha de sua tristeza e desencanto, simpatizando com eles em suas desgraças e abandonos. Em *Fogo morto,* pela primeira vez, José Lins considera a situação evocada quer do ponto de vista humano, quer do social, mostrando o *background* da ação, os sentimentos pessoais e as reações dos seus personagens.

Suas obras sobre a vida do Nordeste constituem penetrante análise sociológica das condições sob as quais vivem e morrem milhões de brasileiros; e embora seja, talvez, ainda muito cedo para avaliar objetivamente a sua posição na literatura, é quase certo que a José Lins do Rego está reservado no futuro um lugar de primeiríssimo plano nas letras brasileiras, bastando para isso a exposição que soube fazer de um dos elementos que mais fortemente contribuíram para a civilização do país — o senhor de engenho; e os sociólogos e historiadores futuros encontrarão no Ciclo da Cana-de-Açúcar uma rica jazida de informações autênticas sobre o papel do cultivo da cana-de-açúcar no desbravamento do selvagem interior do Brasil. E embora o engenho tenha passado como instituição, juntamente com o seu senhor, este último viverá sempre como símbolo de uma classe que foi provavelmente essencial à civilização brasileira.

Há uma estrada-tronco que atravessa *Fogo morto* como um fio condutor, ligando as três partes do livro num todo harmonioso. Ao longo dessa estrada passam todos os personagens da história. À sua margem vive José Amaro, o estribeiro, amargo, altivo e independente — homem de dignidade pouco atraente. Sempre passando ao longo dessa estrada, vemos o cego Torquato, indo e vindo das feiras onde mendiga. É ele um hóspede freqüente de José Amaro. O negro José Passarinho, sempre embriagado, faz constantes irrupções na história, cantando pequenos fragmentos de baladas sentimentais e "fados" portugueses. O "coronel" Lula, decadente rebento de uma ilustre estirpe, último de uma família de senhores de engenho, dirige com arrogância o seu cabriolé, numa frágil e vã tentativa de conservar aparências de mando. Trata-se de um homem duro para com seus trabalhadores e inferiores, mas é, a despeito disso, uma figura patética que não deixa de suscitar compaixão pela sua vontade indomável e recusa

em dobrar-se à adversidade. Bebendo até o fel o seu cálice de amargura, o "coronel" Lula é, por acréscimo, uma pessoa que não se faz amar.

De ambos os lados da estrada, nunca porém no meio dela, vaga a sinistra figura de Antônio Silvino com o seu bando de homens sem lei, os cahgaceiros, sempre pairando no segundo plano como ameaça pendente, mas na realidade, aparecendo em cena apenas duas vezes: no saque da cidade de Pilar e no ataque ao engenho Santa Fé do "coronel" Lula. Entre os sertanejos, Silvino goza de uma reputação algo semelhante à de Robin Hood, correndo a lenda de que ele tirava apenas dos ricos para distribuir com os pobres, mas tal versão deve ser aceita com alguma reserva. É óbvio que raramente ele roubou dos pobres, pois estes tinham muito pouco para tentá-lo. É igualmente verdade que, após o saque de casas comerciais situadas em qualquer cidade ou aldeia sem defesa e sob a sanha de seu bando, ele costumava distribuir moedas entre os pobres. Contudo, é fácil a explicação dessa atitude, tendo em vista o terreno prático das conveniências. Ao tempo em que Antônio Silvino operava, a moeda divisionária brasileira era muito pesada e possuía dimensões pouco usuais, de modo que a quantia equivalente a algumas centenas de dólares deveria constituir pesada carga para uma caravana de mulas, dificultando o próprio deslocamento rápido do bando. Não precisando, embora, do dinheiro dos pobres, Silvino exigia-lhes que servissem de espias, vigiando os movimentos das patrulhas volantes da polícia e fornecendo-lhe todos os informes a respeito. De um modo geral, todos os habitantes do interior lhe serviam como agentes de compras, adquirindo abastecimentos para o bando. Seja dito, entretanto, que, em comparação com outros grupos de bandoleiros que infestaram o sertão do Nordeste, como, por exemplo, o de Lampião, Silvino poderia ser tido como um cidadão amável e generoso, capaz de feitos humanos e caridosos.

Em *Fogo morto,* Antônio Silvino possui o título de "Capitão". O autor destas linhas lembra-se dele como sendo o "Major" Antônio Silvino, mais ou menos em 1914, quando apareceu em Canhotinho, pequena cidade do interior de Pernambuco, a fim de extrair uma bala da barriga da perna, o que foi feito pelo Dr. George Butler, médico e missionário presbiteriano então residente naquela região. Quando o destacamento local da polícia militarizada do Estado ouviu falar que o temido Antônio Silvino estava na cidade, pretextou uma urgente diligência policial *in partibus infidelium,* partindo a toda pressa em missão secretíssima, considerando-a apenas cumprida quan-

do o "Major" já havia saído da cidade, deixando-a como entrara, em uniforme de oficial do Exército.

Várias lendas surgiram acerca do bandido e seus homens, pois estiveram em atividade durante muitos anos e saquearam numerosas cidades e fazendas em quase todos os Estados nordestinos. O nome de Antônio Silvino é celebrado em verso e prosa até hoje. Ele foi, por fim, apanhado traiçoeiramente, mais ou menos em 1917, e sentenciado à pena máxima segundo as leis brasileiras, isto é, 30 anos de prisão celular. Em 1940, aproximadamente, sua sentença foi comutada, e Antônio Silvino morreu há pouco tempo, com a idade de setenta anos.

A maior criação do livro é indiscutivelmente Vitorino Carneiro da Cunha. Pobre, intrépido, fútil, quixotesco, de coração generoso, o arrogante Vitorino está sempre arremetendo contra os moinhos-de-vento da injustiça e do preconceito, como autêntico e permanente campeão dos párias e desprotegidos. Ele constitui patética e valente figura de bondade militante. Nas causas que adota, vemos algumas das tragédias quotidianas da vida do povo nas zonas rurais do Nordeste; e vemos também quão distantes da civilização acham-se as populações que vivem apenas a algumas dezenas de quilômetros do litoral. Nele se acham personificadas as esperanças e aspirações de um povo — de um povo que tem sido iludido, decepcionado e explorado pelas próprias pessoas que juraram defendê-lo, e aos seus interesses. A tristeza intrínseca do livro é acentuada pela absoluta incompreensão que cerca Vitorino por todos os lados, inclusive por parte dos que estão mais próximos ao povo, bem como dos seus próprios parentes. Cai sobre os seus ombros o ridículo, atirado até mesmo pelos moleques das ruas. Duas das cenas mais épicas do livro têm como centro a personalidade de Vitorino: o assalto à Fazenda Santa Fé, por Antônio Silvino, e a sua captura pela polícia.

Aos que não estão familiarizados com o Brasil e seus costumes, não será supérfluo explicar brevemente a sua organização policial. Em cada Estado, o que tem o nome de Polícia é a milícia estadual, sem exata correspondência nos Estados Unidos. A Polícia é um corpo militarizado, equipado de fuzis, constituindo parte essencial da reserva organizada do Exército brasileiro. Cabe-lhe o dever de manter a ordem em todo o território do Estado e nas pequenas comunidades que não possuem força policial própria, chamada usualmente guarda civil. Embora, de uns tempos para cá, todos os Estados brasileiros tenham melhorado consideravelmente o nível de suas milícias policiais, estas

não se compõem ainda dos tipos humanos mais desejáveis, e o soldo é pouco animador. Ao tempo da história aqui narrada, a polícia do Nordeste inspirava tanta confiança quanto os grupos de cangaceiros, cometendo, como cometia, toda sorte de violências nos distritos rurais. O autor destas linhas ouviu declarações de fazendeiros, segundo as quais a única diferença entre os bandidos e a polícia consistia no uso do uniforme.

Fogo morto finaliza com uma nota simples, intumescida de tragédia; e nas suas palavras despretensiosas podemos ler o epitáfio de um estilo de vida:

"— E saíram. Lá da estrada, quando deram a volta, viram a fumaça do boeiro do Santa Rosa melando o céu azul.

— O Santa Rosa botou hoje?

— É, Capitão.

Foram andando.

— Me esqueci de dizer a Adriana para ela trazer umas botinas novas que o Augusto do Oiteiro me deu, para calçar o compadre.

— É, Capitão.

Agora viam o boeiro da Santa Fé. Um galho de jitirana subia por ele.

Flores azuis cobriam-lhe a boca suja.

— E o Santa Fé quando bota, Passarinho?

— Capitão, não bota mais, está de fogo morto."

(Separata do *The modern language journal N.º 6, outubro de 1950).*

Separata do The modern language journal, (6), out. 1950. (Repr. em LINS, Álvaro, CARPEAUX, Otto Maria & THOMPSON, Franklin. José Lins do Rego. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, 1952, p. 23-38, e em *Tribuna da imprensa,* Rio de janeiro, 21/22 set. 1957.

A obra de José Lins do Rego

Sérgio Milliet

Observa com razão Otto Maria Carpeaux que o grande valor da obra de José Lins do Rego reside na exata correspondência do assunto com o estilo. Ninguém melhor do que Lins do Rego teve jamais uma constância tão pouco desmentida de fidelidade estilística ao material colhido. De *Menino do engenho* a *Fogo morto* nota-se a mesma força expressiva assentando na comunhão muito íntima do autor com suas personagens, os ambientes e as tragédias delas. Apenas em *Moleque Ricardo* e *Usina,* os mais intencionais de seus romances, e os mais urbanos, é possível apontarem-se algumas indecisões de pouca monta. No restante de sua produção há uma segurança invejável e uma globalidade gestáltica.

Ainda é cedo, parece-me, para classificar definitivamente a obra de Lins do Rego. Desde já, porém, neste momento em que se reedita *Fogo morto,* é permitido assinalar a sua enorme importância na ficção nacional bem como a sua representatividade indiscutível. Não escapou, com efeito, a nenhum de seus críticos, que através de suas trágicas histórias ele contou a decadência do patriarcalismo nordestino e fixou o drama da substituição da economia dos engenhos pela economia das usinas, a passagem, em suma, do feudalismo aristocrático ao capitalismo anônimo. Tal transformação não ocorreu sem graves perturbações sociais, tanto mais quanto se liga de perto à abolição da escravatura. Por isso não é de estranhar que, ao lado da epopéia açucareira, tenha José Lins do Rego se interessado em especial

pelo problema da evasão mística com suas epidemias religiosas e suas multidões alucinadas, numa ilustração viva da psicologia social, e pelo problema do cangaço, após a tentativa de fixação a que precedeu José Américo, esse pioneiro talentoso da renovação do romance brasileiro.

Em *Pedra Bonita*, o primeiro desses problemas foi penetrado com acuidade; em *Fogo morto*, é o segundo estudado de um ponto de vista menos objetivo, compartilhando o autor apaixonadamente das dores e das alegrias de seus heróis. Porque Lins do Rego é, antes de tudo, um artista. Não é um sociólogo frio, um cientista, mas um homem sensível que toma o partido do fraco contra o forte, da vítima contra o algoz, do simples contra o safado, do explorado contra o explorador. Seus heróis entram na luta ardorosa, e por vezes quixotescamente, contra tudo o que representa a injustiça social. Não em nome de uma ideologia mais ou menos abstrata, mas em obediência a um determinismo de humanidade que não vai sem certo saudosismo mal disfarçado. Demais, José Lins do Rego é um sentimental. Sua posição não decorre de convicções livrescas nem de estudos impessoais, porém de uma enraizada simpatia, de uma identificação com a sua gente sofredora.

Em *Fogo morto*, três são as personagens principais, e cada uma delas como que sintetiza certa classe da população, e todas as três evolvem em um cenário de mandonismos e miséria indefesa, de doença e superstição, de vida primitiva e contatos primários. Por detrás de tudo, puxando os cordéis dos títeres, a politicagem, a prepotência policial e a solução do cangaço. José Amaro, mestre seleiro, representa a parte ordeira e trabalhadora do povo esquecido do Nordeste. Com o seu orgulho de branco, o que revela um forte preconceito racial, encontrável também em São Paulo e nas outras regiões que tiveram braço escravo a serviço da aristocracia rural, com a alta consciência de seu valor humano, de seus direitos e de seus deveres, mas sem outros meios para defendê-los senão a coragem pessoal, José Amaro torce pelo cangaço, protetor dos pobres e castigador dos maus. E sem chegar a ser um coiteiro, faz o que pode por Antônio Silvino. Lula de Holanda representa a aristocracia arruinada dos engenhos; nada perdeu do orgulho feudal, mas as condições econômicas e sociais já não lhe permitem o gozo tranqüilo do mandonismo e da riqueza. Como não quer ligar-se à política nem tem a força necessária para enfrentar a época de transição, sublima em Deus e no amor ao passado suas ambições e suas vaidades. Moído pela humilhação da decadência e o conluio inevitável com o cangaço, acaba se confinando no esplên-

dido isolamento dos orgulhos impotentes. Vitorino é o *redresseur de torts*, o eterno oposicionista, simplório, corajoso, topando todas as lutas, idealista, misto de plebeu e aristocrata.

Em torno desses três heróis de primeiro plano, gravitam outros não menos característicos. O Tenente Maurício, arbitrário, à frente de uma tropa de facínoras mais temíveis cem vezes que os cangaceiros; o negro Passarinho, cantor ingênuo de á-bê-cês, boa alma que a miséria e o álcool corroem; o Coronel José Paulino, senhor de engenho que sabe acomodar-se às novas condições de vida e se alia a todos os governos; o cego Torquato, agente de ligação de Antônio Silvino; o cabra Alípio, devotado de corpo e alma ao cangaceiro; Adriana e Sinhá, mulheres de Vitorino e de José Amaro, santas criaturas nascidas para a dor e a paciência; D. Amélia, a moça prendada do engenho, educada na cidade e entregue depois à prisão triste do sertão, entre a negrada da cozinha e o piano velho da juventude. Todos esses homens e mulheres de carne e osso, sem convencionalismo nem enxertos caricaturais, sentimo-los ao nosso lado, reconhecemo-los nas nossas relações. Não são fantasia de mero contador de histórias, mas sínteses fortes e felizes de um grande romancista de costumes.

Sem ser um paisagista como Jorge Amado, a quem por mais de um lado se aparenta, Lins do Rego sabe marcar os seus ambientes em poucos traços característicos. Ao passo que o baiano se atarda na descrição da mata, das plantações, das vilas requeimadas do sol das secas, Lins do Rego se preocupa sobretudo com o homem dentro da mata, da plantação, da vila. Muitas vezes nem mesmo podemos dizer se o cenário existe; mas os atores do drama representam certo e comovem o espectador. Os romances do paraibano prescindem de indicações geográficas precisas; basta-lhes a atmosfera carregada de desgraça que tanto pode pairar sobre a Paraíba como sobre Pernambuco.

Assim como suas personagens se movem com naturalidade e universalidade, sua língua se evidencia despida de gongorismos, e seu estilo se revela inteiramente funcional. Nenhum artifício poético os embeleza, nenhum expressionismo populista os reforça. Na história que nos vai contando, a presença do romancista só se observa na solidariedade que oferece a seus heróis: no restante eles vivem, falam, amam, morrem de uma existência própria. A única restrição que se poderia sugerir a essa homogeneidade de sua ficção seria a das repetições (também usadas por Jorge Amado), das insistências que são como pontos de partida, de referência, de tomada de fôlego na narrativa. Vejo nessa técnica uma influência remota do cancioneiro popular. Na versifica-

ção dos á-bê-cês é comum repetir-se um verso na formação das estrofes seguintes, insistir-se em um aforismo cujo conceito se deseja incutir no espírito dos ouvintes. Não discuto o efeito que se pode tirar dessa solução: aponto-a tão-somente como um dos raros vícios da técnica de Lins do Rego.

Referi-me à língua usada em *Fogo morto* e, de um modo geral, em todos os romances de Lins do Rego. Na sua simplicidade espantosa, ela traz-nos uma riqueza plutocrática de brasileirismos, de vocabulário tanto quanto de expressão. Na sintaxe por vezes tem ele achados de muito sabor. Assim aquele: "Seria que fosse inveja?" das reflexões de D. Amélia ante a hostilidade do povo contra o marido. Ou, na mesma ocasião, aquele: "Nunca que se esquecesse da dedicação da mulher do juiz." Grande soma de regionalismos se agrega igualmente à nossa língua, alguns dos quais, parece-me, insubstituíveis.

Houve um tempo em que era de boa crítica constatar a deficiência estilística dos escritores nordestinos. Dizia-se que escreviam mal. Apegados como estávamos ao português castigado do Sul, a linguagem do Nordeste nos parecia eivada de solecismos. Na realidade era uma revolução que se processava, sem o percebermos, na expressão literária nacional. A esse movimento, que teve em São Paulo bem poucos líderes (Mário de Andrade e Antoninho de Alcântara Machado, entre outros), aderimos timidamente e só depois que o assunto nos conquistou. Entregamos os pontos aos poucos, com reticências e rebeldias, ao mesmo tempo que se aprimorava, se purificava a contribuição de um Lins do Rego, um Amando Fontes, um Jorge de Lima, um Jorge Amado e outros. Em verdade houve abusos irritantes, e muita coisa passou por língua brasileira que era puro erro, pura ignorância ou simples descuido. Uma evolução consciente como a de Mário de Andrade não deixa ainda de espantar pela sua honestidade e pela sua coragem.

Disse que foi o assunto que nos conquistou. Efetivamente, o assunto rico dos romances nordestinos serviu de ponte à nossa adesão. Pela ética é que chegamos à nova estética. A princípio titubeantes, porquanto víamos na homogeneidade da escrita nordestina uma nova fórmula substituindo a antiga. Tínhamos a impressão de uma receita adequada ao espírito socializante da literatura que surgia. Mas era um erro de penetração; a nova língua nascia de uma necessidade, brotava como um fenômeno natural ao meio, amadurecia em função dos próprios problemas do meio. E foi o que não deixou mais dúvi-

das quando, ao lado do romance socializante intencional, não raro demagógico, apareceu o romance social ou, melhor, sociológico. Por essa época, pouco mais ou menos, tive a oportunidade de escrever alguns comentários acerca do romance social. Transcrevo-os aqui por focalizarem, até certo ponto, a nossa própria inquietação e as nossas hesitações diante da obra dos moços que tão ousadamente atacavam os problemas da ficção e da expressão: "Que é romance social? Talvez se esteja dando ao termo social uma significação especialíssima. A definição sociológica traria como resultado englobar gêneros bem diversos numa mesma categoria. Seria o romance dos homens na sociedade, em oposição ao romance subjetivo, à autobiografia interior, ao ensaio disfarçado. O emprego, porém, que se vem dando ao vocábulo é muito outro. Romance social está sendo usado no sentido de romance socializante, de romance de tese socialista. Daí regras especiais — e especiosas — estabelecidas pela crítica para julgar do grau social de um romance. Para uma plena saturação, que atenda completamente à moda, é preciso que reúna: a) ambiente proletário; b) terminologia revolucionária; c) termos de gíria e calão; d) considerações explicativas baseadas no materialismo histórico. De social passa assim o romance a socializante, desanda então para o panfleto, porque, na feliz expressão de Malraux, 'a arte deixa de ser arte quando pretende provar'.

Sobre o assunto se deblaterou demasiado. Ainda assim está o nosso romance social em período de tentativas o mais das vezes abortadas. Falham por não existir uma integração suficiente do autor no objeto, por deficiência também de base filosófica. Mas nem só de tese é o romance socializante. Dois outros aspectos apresenta, que talvez sejam mais propícios à arte e mais eficientes quanto ao objetivo: a descrição rigorosamente realista [....] e a crítica humorística, impiedosa dos dogmas e preconceitos absurdos. O quadro da confusão demagógica brasileira é asperamente pintado por Antônio de Alcântara Machado em *Cinco panelas de ouro* [....], literatura socializante, pois destrói conceitos falsos e sugere [....] a revisão da estrutura social e a redefinição dos valores. Lins do Rego, em *Doidinho, Bangüê, Menino do engenho,* apresenta-nos também na sua realidade crua [....] os defeitos de uma vetusta organização social. Parece, pois, socializante toda obra que espelhe uma face errada do mundo e imprima no leitor a certeza do erro, a vontade de corrigi-lo, a revolta contra a trapaça." *(Marcha-a-ré).*

O horror à demagogia literária que vislumbrávamos em alguns romances do Nordeste, principalmente nos que procuravam estudar a industrialização incipiente e a desorganização familiar, nos pusera de sobreaviso. Mas já Lins do Rego vencera então as nossas desconfianças. Mário do, Andrade o saudara como o grande romancista da geração e Antônio de Alcântara Machado sentira-se diante de uma força com a qual se devia contar.

Usina e *Moleque Ricardo,* como já frisei, nos decepcionaram um pouco, mas com *Pedra Bonita* o autor reconquistava toda a nossa admiração. A obra desses homens encabeçados por José Lins do Rego assumiu aos poucos o caráter de um manifesto de brasilidade e de independência. Mas também de coragem. Por outro lado, desvendavanos todo um Brasil desconhecido no Sul da alta do café e das indústrias prósperas. Abria-nos os olhos para a multidão de problemas prementes colocados perante a política dos governos: o padrão de vida baixíssimo, a seca, o banditismo, a superstição, o analfabetismo. Abrianos perspectivas sombrias mostrando-nos uma classe de marajás tripudiando sobre uma população desgraçada de párias. Era como uma advertência sinistra jogada em meio à desconversa dos movimentos literários requintados, em que se discutiam rimas ricas e consoantes de apoio. Como carecíamos de humanidade, como éramos cegos à realidade em nosso planalto feliz! Essa obra acordou-nos e fez mais pela unidade nacional do que todos os discursos patrióticos. O aspecto exótico e decorativo do Brasil, superficial portanto, e mesmo falso, dissipou-se para que se mostrasse o cerne doente sob a casca litorânea. Desde aquele momento, em que através da obra dos nordestinos enxergamos nosso próprio caboclo e o nosso denominador comum angustioso, começamos a aproveitar a lição.

A reação da crítica paulista provocou, porém, a animosidade dos homens do Nordeste. Nossa formação cosmopolita lhes escapava; não entendiam nossas palavras ditas com sotaque descansado. Assim se distanciaram de nós emprestando ao nacionalismo um sentido mais estreito do que o nosso, e os mal-entendidos se ampliaram. Ficamos a cultivar uma língua lusitana dentro de uma cultura heterogênea, enquanto eles faziam a defesa da civilização portuguesa na língua cantada e sonora do Brasil. José Lins do Rego foi quem primeiro nos convenceu. Foi quem primeiro aceitamos na íntegra. Na sua esteira vieram Jorge de Lima, Jorge Amado e mais alguns.

Mas voltemos a *Fogo morto.* Após o *intermezzo* cinematográfico de *Água-Mãe,* a nova produção aparece como seqüência natural

aos romances do ciclo da cana. Como um caderno da série que tivesse sido esquecido. Tem seu lugar nela e faltava para que a obra de Lins do Rego abrangesse todo o vasto campo sociológico que se propôs como tema. E que lhe inspirou uma dezena de romances sociais (e socializantes) que serão, mais do que lidos com amor, consultados com proveito. *Fogo morto* ficará na estante das obras-primas — que não são tão numerosas assim — da literatura brasileira.
São Paulo, setembro de 1955.

De REGO, José Lins do. *Fogo morto*. 4ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1956 (Repr. com o título de "O Brasil" desconhecido que José Lins do Rego revelou em *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 21/22 set. 1957.

A presença de Cassandra

Heloísa Toller Gomes

> *"An air Cassandralike and humorless and profoundly and sternly prophetic out of all proportion to the actual years even of a child who had never been young" (Ab, 22).*

A presença da mulher é sempre marcante em *Fm* e *Ab* e, se essa presença raramente é deflagradora de ação, nem por isto é menos participante nos acontecimentos. A mulher surge principalmente como a que sofre as ações desencadeadas pelo homem, e é ela quem, muitas vezes, veicula reflexões sobre essas ações. Sob esse aspecto, a figura da mulher aproxima-se da do branco pobre e afasta-se da do negro — pois, como veremos adiante, o branco pobre chega também a fazer ouvir sua voz.

A mulher submete-se social, econômica e moralmente às exigências de uma sociedade em que prevalecem os valores masculinos. Mas, não estando diretamente envolvida em problemas de competição e de classe, cuja resolução é delegada ao homem, a mulher se permite pensar. É, nos dois romances, um ser mais de reflexão do que de ação, e aquela capacidade intelectual revela certas vezes uma profundidade que escapa ao próprio homem, de quem, como a propriedade, é no entanto mera extensão.

Sua existência é uma existência vicária em que acompanha marido, pai, irmão, em suas venturas e desventuras pelo mundo. O even-

tual sucesso destes a envolve — de tal forma que a mulher torna-se parte do *status* masculino; seus insucessos a atingem, e é então que é capaz de refletir, questionar e desmistificar os valores que fora habituada a cultuar.

A análise da mulher nos dois romances revela, portanto, algo de peculiar: ela nos é freqüentemente mostrada do ponto de vista masculino, sendo, além disso, o homem quem determina seu destino e sua posição no corpo social. Mas o estudo dessa posição e da forma como a mulher reage à atividade masculina proporciona elementos valiosos para o entendimento do próprio homem e da estrutura social de que ambos são partes integrantes.

Na verdade, as mulheres das diversas camadas sociais, enquanto partes constitutivas de uma determinada sociedade, formam elas mesmas uma estrutura. Pois lemos em *Condição de classe e posição de classe*, de Pierre Bourdieu, forma-se uma estrutura se e na medida em que as partes mantêm entre si relações além da mera justaposição e, por conseguinte, manifestam propriedades que resultam de sua dependência relativamente à totalidade.[1] Examinaremos, portanto, o que a mulher representa no sistema complexo das relações que determinam o sentido de cada relação particular, naquela sociedade, e que propriedades essa estrutura feminina apresenta.

Distinguiremos, inicialmente, as *propriedades intrínsecas* das *propriedades extrínsecas* do personagem feminino.[2] Por propriedades intrínsecas (ou de *situação*) entendemos o modo como a mulher se vê e é vista na sociedade de que faz parte e a situação que lhe cabe a partir da *diferenciação sexual*, e não de uma diferenciação social ou econômica; em que consiste, em suma, a concepção da mulher que os textos apresentam. Por *propriedades extrínsecas* (ou de *posição*) entendemos que cada mulher, ocupando uma posição num corpo social definido, é afetada pelas relações que a unem às outras partes constitutivas desse corpo: mulheres e homens da sua e de outras camadas sociais. É preciso não esquecer, contudo, adverte Bourdieu, que "as propriedades de posição e as de situação só podem ser dissociadas por uma operação do espírito"[3], pois elas se encontram evidentemente interligadas.

---

[1] BORDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. p. 3.
[2] Id., ibid., 3-4.
[3] Id., ibid., p. 4.

A *situação* da mulher em *Fm* e *Ab* é primordialmente a de ser passivo e impotente em uma sociedade repressiva, qualquer que seja a *posição* que ocupe no corpo social. Sua casa encerra o seu mundo, e, mesmo ali, o poder do homem é absoluto: "Nesta casa mando eu. (...) Isto é casa de homem" (*Fm*, 6), levanta a voz o seleiro José Amaro. "Na minha casa manda o galo" (*Fm*, 7).

O *pater familias* pobre senta-se à soleira da porta, a mulher e a filha labutam na cozinha; o senhor de terras cavalga pelos campos, as damas fecham-se nas salas abafadas, onde tocam piano, costuram, andam — como a D. Olívia, de *Fm*, "sem parar, da sala de visita para a cozinha, o dia inteiro" (*Fm*, 35). O espaço livre pertence ao homem: a mulher apenas por ali passa, em visita a outras casas, e, quando muito, utiliza-se do terreiro no cuidado de aves domésticas. É vedado à mulher aventurar-se pelo espaço masculino, como o revela a seguinte passagem de *Fm*: "A mulher do Dr. Joaquim Lins do Pau Amarelo deu para andar a cavalo que foi uma desgraça. Vivia em cima dum cavalo até que quebrou a perna numa queda. E morreu desta queda" (*Fm*, 35). A pitoresca passagem não deixa dúvidas quanto às conseqüências que ameaçam a mulher que se julga capaz de penetrar no universo masculino.

A supremacia do homem sobre a mulher se estabelece, primordialmente, na forma como utilizam a própria casa e no que esta representa para ambos. A casa, para o homem, é o lugar onde guarda a mulher, a fim de que ali esta cuide de seu conforto e lhe assegure a descendência. A mulher assume esse papel passivamente: "*We kept the house, (...) we kept the room which Thomas Sutpen would return to — (...) just as we kept Henry's room*" (*Ab*, 155).

Ela própria aceita os limites de seu campo de ação: "Eu também vivo assim, dentro de casa" (*Fm*, 95). Gerações de proibição férrea (*Ab*, 156) fazem-na viver em uma casa "*smaller than its actual size*" (*Ab*, 10). Dentro desta, a hierarquia sexual se faz sentir insistentemente — é o homem quem nomeia as partes da casa (*Ab*, 7); é ele também quem as distribui: "Vai para a tua cozinha e me deixa na sala" (*Fm*, 287).

A casa é, portanto, elemento-chave para caracterizar a situação de dependência e sujeição da mulher perante o homem: ela acata suas determinações e suas palavras. Vemos assim que os textos vão habilmente instaurando a supremacia do homem e reafirmando, através da fala de personagens masculinos, a noção da inferioridade da mulher. "'*I don't expect you to understand it*', he said. '*Because you are a woman*'" (*Ab*, 30; *Fm*, 52).

Mas, conforme observamos anteriormente, a mulher é, apesar de tudo, capaz de criticar acerbamente o tratamento conferido à condição feminina. Rosa assim narra sua infância: *"I displaced no air, gave off no betraying sound, from one closed forbidden door to the next and so acquired all I knew of that light and space in which people moved and breathed"* (*Ab,* 145).

A mulher cria ódio e medo à sua casa (*Fm,* 103) e ao que ela representa: a casa que em *Ab* se associa à imagem da tumba, em *Fm* à da prisão (*Fm,* 36). Mesmo no interior da própria casa, a vida da mulher é contida, e seus passos sempre controlados.

É uma infelicidade absolutamente passiva, a que os dois textos registram: *"Because she waited; she made no effort to do anything else;"* (*Ab,* 121). No entanto, abrindo mão dos próprios interesses, ela contribui ativamente para a ascensão social do homem — como Mariquinha, esposa de Tomás (*Fm,* 139). Constitui, também, a imagem viva do prestígio masculino — Neném é a moça mais bela da várzea. Amélia e Ellen Sutpen desfilam com suas jóias. É ela, também, quem sustenta o homem nos fracassos: "A velha Adriana passava vinagre nas feridas que corriam sangue" (*Fm,* 277).

Na verdade, os textos contrapõem à irrealidade da vida feminina algumas personalidades de mulheres fortes. Criticam, pois, a ideologia que se depreende das falas de seus personagens, contrastando uma fragilidade aparente com uma potencialidade latente, que as torna capazes de avaliar situações e tomar atitudes. Adriana é o principal exemplo de uma mulher forte e lúcida de *Fm:* "Era mulher sem educação, sem sabedoria dos livros, mas sabia que tudo aquilo era tolice" (*Fm,* 90); Sinhá contrasta, também, com a agressividade estéril de José Amaro: "Mirou demoradamente a cerca que fizera com as baionetas, o chiqueiro dos porcos, as roseiras que plantara. Tudo viera de suas mãos" (*Fm,* 99).

Porém observemos que sua força mantém-se sempre cerceada: "cercada", como a passagem acima sugere. Em *Ab,* Judith Sutpen é diversas vezes comparada ao pai (*"They were too much alike"* — *Ab,* 122), mas as ações da filha são mantidas no nível hipotético: *"She would have acted as Sutpen would have acted with anyone who tried to cross him:"* (*Ab,* 120).

Os pensamentos e a capacidade crítica da mulher, no entanto, às vezes extravasam livremente. Amélia, a delicada dama, julga com severidade o marido e, através deste, toda a comunidade masculina: "Naquela noite lhe parecera um homem como os outros da várzea, tratando as mulheres como bichos" (*Fm,* 175).

O homem jamais admite abertamente ser auxiliado — para não se dizer protegido — por sua mulher. É dele o papel de provedor das necessidades econômicas da família, e uma dependência nesse sentido poria em xeque toda a sua supremacia. Contudo, Amélia sustenta o engenho à beira da miséria: "Deus a livrasse que Lula soubesse de uma coisa daquela. (...) Um senhor de engenho sustentado pelo trabalho de sua mulher!" (*Fm,* 198). Como Amélia, as mulheres de *Ab* endossam o mito criado por séculos de sujeição sobre elas próprias: "*That normal useless woman — worrying about the absent male*" (*Ab,* 157-8).

Os dois textos, portanto, se encontram, opondo à força latente da mulher, que a faz em dado momento constatar: "*No. We did not need him,*" (*Ab,* 154), a paradoxal concepção da vacuidade da própria existência, anulada pela "missão" a cumprir em favor do homem: sua vitalidade é toda empregada na participação da obra masculina.

Dentro desta, sua atuação de maior vulto, logicamente, consiste em assegurar ao homem posteridade. Instrumento indispensável para a concretização de uma descendência, tem no casamento sua meta. Apenas através do casamento alcança os privilégios da maternidade — a única emoção própria que lhe é reconhecida — e adquire respeito dentro da sociedade. No entanto, nos dois textos, o casamento é visto como algo de sinistro. Casando-se com Sutpen, Ellen desaparece "*into an edifice like Blueheard's and there transmogrified into a mask looking back with passive and hopeless grief upon the irrevocable world*" (*Ab,* 60).

A preocupação de casar a filha constitui sério problema paterno. "O Capitão Tomás tinha uma mágoa. Por que não se casara a sua filha mais velha?" (*Fm,* 139); Amaro martela a sola com ódio: "Era a sua família. Uma filha solteira, sem casamento em vista, sem noivo, sem vida de gente" (*Fm,* 16). A escalada social de Tomás, lembremos, é associada ao casamento da filha (*Fm,* 146). A instabilidade econômica de José Paulino se lê também no nível familiar: dá festas de arromba ao casar as filhas e perde uma delas — de parto (*Fm,* 131). A decadência de Lula pode ser lida na esterilidade da filha solteirona e na falta de um herdeiro a quem transmitir o nome. Amélia e Lula têm um filho aleijão, com "uma cabeça de monstro" (*Fm,* 167). Da mesma forma, em *Ab,* Sutpen fracassa em seu grande objetivo: fundar uma dinastia.

Conforme observamos, os dois textos estabelecem uma relação entre o familiar e o social, entre damas particulares e o colapso de

uma classe, que se estende a toda uma civilização. Como sugere Peter Swiggart, a respeito de *Ab, "The failure of Thomas Sutpen to establish the roots of a family dynasty in the South's fertile soil assumes the status of personal tragedy as well as social allegory".*[4]

Posta a serviço de uma "missão" a sexualidade feminina se atrofia.[5] Para a mulher de *Ab, "sex was some forgotten atrophy like the rudimentary gills we call the tonsils"* (*Ab,* 155). Isto faz com que, ao lado da solidariedade existente entre as mulheres sujeitas à mesma moral (que justifica o repúdio à própria sexualidade), exista hostilidade da mulher para com a que se situe fora de seus padrões morais: "Lá se vão aquelas imundas" (*Fm,* 74), diz Sinhá das raparigas do Pilar.

Como conseqüência de todas essas frustrações, desenvolve-se na mulher um ressentimento em que mistura ódio ao respeito que vota ao homem. A desconfiança se insinua nas relações matrimoniais: 'Tinha receio de sua mulher. Era sua inimiga. Por quê? O que fizera para aquele ódio terrível de Sinhá?" (*Fm,* 127).

Nada resta à mulher senão sublimar seus instintos reprimidos. Podemos aprofundar nossa observação, se acompanharmos o pensamento freudiano: diz Freud que existe um processo que permite a possibilidade de mudar-se a finalidade sexual primitiva por outra, já não sexual, mas psiquicamente afim à primeira. É o que designa como capacidade de sublimação.[6] A mulher de *Ab* sublima seus instintos no sentido da rígida moralidade: *"The honour of a family the good name of whose women has never been impugned"* (*Ab,* 19); a de *Fm* refugia-se na religião: "É no que confio, comadre, é nos meus santos" (*Fm,* 97).

Jamais desabrochando como mulher, o ser feminino agarra-se à infância, da qual não se liberta em idade adulta — *"too long a child yet too short a woman"* (*Ab,* 149). A filha de Lula de Holanda, no texto, será sempre "Nenêm". É grande, nos dois romances, o número de metáforas assinalando as conseqüências psíquicas da repressão feminina: o *"grim mausoleum"* (*Ab,* 60), da infância de Rosa; o *"womb-like corridor"* (*Ab,* 162) que fora sua vida; seu tamanho

[4] SWIGGART, Peter. *The art of Faulkner's novels.* p. 149.

[5] Cf. "Uma arquitetura social", deste trabalho, p. 44 e 45.

[6] FREUD, Sigmund. La moral sexual "cultural" y la nerviosidad moderna. In: *Obras completas.* Madrid, Ed. Biblioteca Nueva, 1948, v. I. p. 957.

de boneca, a roupa negra tolhendo-lhe o corpo. Rosa, em *Ab*, corporifica a tragédia da mulher: *"from the too tall chair in which she resembled a crucified child;"* (*Ab*, 8).

Em *Fm*, a mais grave denúncia da repressão feminina é lida na loucura que toma conta de Olívia e Marta. Olívia, no texto, é idosa e pertence à família do senhor de terras; Marta é jovem, filha de branco pobre. Ambas identificam-se na loucura, a despeito da idade e de todas as diferenças sociais. É só na loucura que se libertam do jugo masculino e extravasam suas fantasias sexuais. Pois, lemos em Freud, *"los instintos sexuales coartaidos no se exteriorizan ya, desde luego como tales — y en esto consiste el éxito parcial del proceso inhibitorio —, pero sí en otra forma igualmente nociva para el individuo y que le inutiliza para toda labor social tan en absoluto como le hubiera inutilizado la satisfacción inmodificada de los instintos inhibidos"*.[7]

Na loucura, Olívia e Marta subvertem todos os códigos, ignoram tempo e espaço: Marta corre para fora de casa (*Fm*, 101), Olívia fala palavras de outras épocas. Para ela, na paradoxal lucidez do louco, a escravidão não acabara. "D. Olívia era a mesma coisa, como se o tempo não existisse para ela" (*Fm*, 175).

Como procuramos assinalar, os dois textos elaboram um tratamento da situação da mulher basicamente semelhante, de tal forma que este pode ser lido simultaneamente. Em ambos, por exemplo, a imagem do "fantasma" se associa à figura feminina: Olívia "era aquele fantasma vivo, de olhos mortiços" (*Fm*, 155); "D. Amélia com os trancelins, com os dedos cheios de anéis, andava dura como um fantasma" (*Fm*, 166); Neném, nas festas do Santa Rosa, ficava de lado, "indiferente à alegria das quadrilhas, como um fantasma, branca, de olhos fundos" (*Fm*, 192). Em *Ab*, o narrador explica: *"Years ago we in the South made our women into ladies. Then the War came and made the ladies into ghosts"* (*Ab*, 12).

Outro elemento comum aos dois textos, que denuncia as conseqüências sociais e psíquicas de tal existência feminina, é a constatação da crueldade com que muitas vezes a mulher responde a suas frustrações — noção que contrasta, na verdade, com a imagem habitual

[7] Id., ibid., p. 958.

da meiguice feminina, que seria de se esperar, caso os textos endossem os valores que apontavam prevalecer[8]: "Uma filha do velho João Alves tinha sempre uma negrinha nova para judiar com ela" (*Fm*, 160). Também em *Menino de engenho* apresenta-se a figura terrível da velha Sinhazinha. Em *Ab*, por sua vez, o caráter de Rosa Coldfield é descrito como *"cold, implacable and even ruthless"* (*Ab*, 10).

Cruelmente ela se vinga no ser que alia a inferioridade feminina à racial — a mulher negra —, pois o homem sublinha a igual superioridade sobre mulheres e negros: "Comadre, isto é conversa para homem. Negro e mulher não têm que se meter" (*Fm*, 53).

A crueldade feminina perante a mulher subalterna foi também apontada por Gilberto Freyre em *Casa-Grande & senzala*, onde lemos: "Quanto à maior crueldade das senhoras que dos senhores no tratamento dos escravos é fato geralmente observado nas sociedades escravocratas. (...) Não são dois nem três, porém muitos os casos de crueldade de senhoras de engenho contra escravos inermes. Sinhás-moças que mandavam arrancar os olhos de mucamas bonitas e trazê-los à presença do marido".[9] A passagem prossegue, enumerando uma série de judiarias que, segundo o autor, eram comuns por parte da mulher de família patriarcal. No entanto, notamos aí um deslocamento do problema da órbita social para o âmbito familiar. Não haveria, na verdade, "maior crueldade" no tratamento dos escravos por suas senhoras: podendo os senhores realmente dispor da vida e da morte de seus escravos como coisas a que tivessem direito ilimitado, de nada lhes serviriam demonstrações sádicas de autoridade. Essas ficavam reservadas à mulher, que assim extravasava seus recalques e reafirmava pelo menos sua superioridade social.

Os personagens masculinos de *Fm* e *Ab* têm da mulher uma concepção absolutamente idêntica: "Mulher é bicho mofino mesmo", diz uma voz sem nome em *Fm* (p. 60); em *Ab* os dois Compson ironizam a seu respeito: *"They lead beautiful lives — women"* (*Ab*, 191, 211).

---

[8] Parece interessante contrastar a imagem da mulher de *Fm* e *Ab* com a jovem descrita por Nelson Page, em *The old south*; *"She was exquisite, fine, beautiful; a creature of peach-blossom and snow; languid, delicate, saucy; now imperious, now melting, always bewitching"*. *Apud* NABUCO, Carolina. *Retrato dos Estados Unidos à luz da sua literatura*. p. 68.

[9] FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & senzala*. p. 337.

A mulher de *Ab* é forçada, com a guerra, a deixar o mundo "divorciado da realidade" (*Ab,* 191) que lhe cabe, e as novas circunstâncias abolem — provisoriamente — as barreiras de classe, raça e sexo. Rosa, Judith e Clytie vivem *"not as three negroes or three whites, not even as three women, but merely as three creatures"* (*Ab,* 155). A fome iguala "lady or female" (*Ab,* 129), e ela é forçada a tomar consciência da realidade social. Mas seu destino continua a ser *"endure and then endure, without rhyme or reason or hope of reward — and then endure;"* (*Ab,* 144).

Se a situação da mulher nos dois textos apresenta propriedades comuns, será preciso agora examinarmos como a posição de cada tipo feminino se define na escala social. Para tal, voltaremos ao texto de Pierre Bourdieu a que nos referimos anteriormente, no qual fundamentamos nosso estudo da condição da mulher.

Já tivemos ocasião de observar que, para bem se entender uma classe, é necessário vinculá-la a outras esferas sociais.[10] Os membros de uma classe se envolvem em relações simbólicas com os indivíduos de outras classes, exprimindo assim diferenças de situação e posição segundo uma lógica sistemática, que, de acordo com a terminologia de Bourdieu, tendem a transformar-se em distinções significantes.[11] É através dessas distinções que os sujeitos sociais exprimem e constituem sua posição na estrutura social.

Por outro lado, Bourdieu escreve que as características das diferentes classes sociais dependem não apenas de sua posição na estrutura social, mas também de seu peso funcional nessa estrutura. O peso funcional é proporcional à contribuição da classe para a constituição da estrutura.[12]

A análise revela que, nos dois textos, o peso funcional da mulher de qualquer camada social é absolutamente nulo. Sua atuação não tem o menor alcance coletivo, e ela não representa portanto qualquer força social, positiva ou negativa. Pertence à classe senhorial ou a outra camada da sociedade única e exclusivamente como reflexo do homem — pai ou marido — de quem depende para sobreviver. Feitas essas ressalvas, vejamos como os textos elaboram a posição da mulher na estrutura social.

[10] Cf. "O senhor de terras e o poder", deste trabalho, p. 68 e 69.
[11] BOURDIEU, Pierre. Op. cit., p. 14.
[12] Id., ibid., p. 12.

O antigo código masculino que rege a posição da mulher na sociedade de *Ab* define *"three sharp divisions, separated (two of them) by a chasm which could not be crossed but one time and in but one direction — ladies, women, females"* (*Ab,* 109). Este código é, portanto, bastante preciso em suas definições. Inclui no primeiro grupo as "damas" que apresentam os requisitos necessários para esposas e mães de família, dentro da classe senhorial. Dentro do segundo grupo, estariam incluídas as mulheres das camadas menos favorecidas da sociedade, vistas aqui pela ótica egoísta da classe senhorial: sua finalidade é proporcionar prazer sexual ao homem e, eventualmente, aumentar-lhe a descendência. O exemplo deste tipo, em *Ab,* é a neta de Wash Jones, última tentativa de Sutpen de estabelecer uma dinastia familiar. A classe social atua, portanto, como linha divisória entre os dois tipos citados de mulher. E é a cor que cria um abismo entre estas e o terceiro grupo, as *females*. Observemos como o próprio personagem critica a ideologia sexual vigente, mostrando como, apesar de distinções tão drásticas, o destino das damas se vincula ao dos párias na estrutura social; *"the slave girls and women upon whom that first caste rested and to whom in certain cases it doubtless owed the very fact of its virginity"* (*Ab,* 109).[13] A precisão do código vai ao ponto de sua definição, no texto, incluir a palavra "casta" — que indica a rigidez da linha divisória entre os tipos femininos.

O discurso de *Fm* não teoriza sobre a posição da mulher na sociedade. Mas é possível depreender, além das três categorias existentes em *Ab,* uma quarta categoria, que seria a outra alternativa oferecida à mulher pobre: seguir os mesmos rígidos padrões de moralidade impostos à mulher da classe dominante, tornando-se uma réplica humilde daquela. A diferença entre ambas — que em *Fm* se percebe no confronto entre Amélia e Adriana — estaria no fato de que não se valoriza o ócio da segunda, mas espera-se de sua atividade domés-

[13] Ver também FREYRE, Gilberto. Op. cit. p. 372-8. O autor escreve a respeito do que chama "erotismo a serviço do patriarcalismo" (p. 535). Na p. 450, ele observa: "Mas o grosso da prostituição formaram-no as negras, exploradas pelos brancos. Foram os corpos das negras — às vezes meninas de dez anos — que constituíram, na arquitetura moral do patriarcalismo brasileiro, o bloco formidável que defendeu dos ataques e afoitezas dos *don juans* a virtude das senhoras brancas."

tica uma prestação de serviços ao chefe da família. Tal tipo feminino está ausente em *Ab,* mas se encontra em outros textos faulknerianos.[14]

As mulheres de *Fm* e *Ab* pertencentes à classe dominante distinguem-se, através de seu comportamento, das demais mulheres da sociedade. São, portanto, absolutamente idênticas quanto a esse comportamento. Definem-se mais por uma "maneira de ser" do que por um "ter", pois já vimos que não é só dinheiro que determina a posição de um indivíduo no corpo social. De fato, lemos em Bourdieu: "Ao constatar que o poder econômico puro e simples e sobretudo a 'força nua do dinheiro' não constituem, necessariamente, um fundamento reconhecido do prestígio social, Max Weber distingue a classe social (...) e os grupos de *status.*"[15] Esses grupos são definidos por uma certa posição na hierarquia da honra e do prestígio.

As damas senhoriais dos dois textos constituem o grupo de *status* mais homogêneo da sociedade. A passividade que indicamos como propriedade fundamental da personalidade feminina faz com que a dama não reivindique um *status* próprio, mas sim o correspondente à posição social do marido ou pai. Ela própria — com maior ou menor grau de consciência — torna-se o *status* do homem, e esse fator determina um comportamento específico à altura do prestígio que este julga merecer.

Antes de mais nada, ela é — ou deveria ser — a imagem do ócio: *"The supremely and traditionally idle"* (*Ab,* 125). É desnecessário insistir no quanto isso está ligado a uma constatação pública da autonomia econômica do chefe da família. A passagem de *Fm,* por contraste, reforça a interpretação: "Aquilo era muito bonito quando não havia necessidade dentro de casa, quando a senhora de engenho trabalhava de brinquedo" (*Fm,* 198).

---

[14] Em *As I lay dying,* por exemplo, lemos esta súmula da vida feminina que confirma nossa interpretação: "Sem dúvida, a vida das mulheres é dura. De algumas mulheres. Lembro que mamãe chegou até os sententa e poucos. Ocupada o dia inteiro, chovesse ou fizesse sol; não caiu de cama um só dia, desde que lhe nasceu o último filho, até que, um dia, pareceu olhar em volta, foi apanhar a camisola rendada que tinha há quarenta e cinco anos e nunca havia tirado da arca, vestiu-a, estirou-se na cama e, puxando o cobertor, fechou os olhos. 'Agora vocês todos cuidem de Pai o melhor que puderem', disse ela. 'Não agüento mais' ". FAULKNER, William. *As I lay dying.* New York, Vintage Books Ed., 1972. p. 35.

[15] BOURDIEU, Pierre. Op. Cit., p. 14.

Seu comportamento se inspira nos tempos antigos — *"the time when ladies did not walk but floated"* (*Ab,* 31) — explica o belo discurso de *Ab.* Rosa Coldfield, financeiramente pobre, revela sua posição social nos mínimos detalhes: em seu modo de sentar, de trajar-se; no mobiliário de sua casa; na educação que recebera, que a faz comparar a realidade à vista do sol "through a piece of smoky glass" (*Ab,* 145); na distância cautelosa, até um hipotético casamento, de membros do sexo oposto (Rosa, que trasferira para o romance de Judith e Bon todo o seu frustrado romantismo, insiste em repetir que nunca o vira) (*Ab,* 146, 150-2); e, finalmente, numa total ignorância quanto aos aspectos financeiros da vida (*Ab,* 77).

Em *Fm,* Amélia é a grande dama por excelência: "D. Amélia dedilhava como uma fada" (*Fm,* 141); "Amélia era uma seda, uma flor de jardim" (*Fm,* 140). Tal mulher corresponde ao ideal masculino bem caracterizado pelo devaneio de Lula: "Amélia cheia de amor, Amélia amando-o como uma escrava. Depois Neném, a bela Neném de olhos azuis, tranças louras, toda sua, fazendo tudo o que ele quisesse" (*Fm,* 189).

Os dois textos insinuam com habilidade como a dama senhorial é contaminada pela mentalidade aristocrática que prevalece em seu meio, pois, se o homem a vê como objeto de luxo, a reciprocidade também pode ocorrer. Ellen, o exemplo mais dramático do processo de "esvaziamento" que o gozo da posição de grande dama acarreta — e que pode ser lido na metáfora da transparente borboleta —, assim vê o futuro genro: *"a garment which Judith might wear as she would a riding habit or a ball gown, a piece of furniture which would complement and complete the furnishing of her house and position"* (*Ab,* 75).

Cada sexo, na verdade, empresta ao outro um *valor de mercadoria,* visto que em *Ab* a temática sexual acha-se vinculada ao interesse econômico ou social. Tal mentalidade não se registra apenas com relação a personagens da classe senhorial: as negras são descritas como *commodities* (*Ab,* 117).

Em *Fm,* por sua vez, o discurso da sexualidade está totalmente ausente: enquanto uma aura de sensualidade se instaura nas *octoroons* de *Ab* (p. 117), em *Fm* apenas e unicamente se sugere, de maneira bastante vaga, a sensualidade das raparigas do Pilar (*Fm,* 74). Discordamos, portanto, da interpretação de Wilson Martins, quando escreve a respeito da obra de José Lins: "O sexo é, em todos os seus livros, um tipo de exercício místico, restaurador de normalidade

e equilíbrio, fonte de vitalidade e terapêutica espiritual.'[16] Tal observação não nos parece adequada a *Fm*, onde a definitiva ausência da temática sexual concorre para reforçar a atmosfera de cansaço, esgotamento e decadência que o discurso do texto inscreve.

Tanto em *Fm* quanto em *Ab*, o sexo está totalmente subordinado ao interesse sócio-econômico. O casamento, portanto, vincula-se diretamente a uma afirmação social, sendo seus participantes avaliados enquanto bens de consumo. Vejamos como o velho Tomás, em *Fm*, reflete sobre o hipotético casamento da filha: "Não lhe batesse em sua porta filho de João Alves do Canabrava, que ele não dava uma filha em casamento *por preço nenhum*" (*Fm*, 140 — grifo nosso); "Mas a filha que tocava piano como uma moça de praça, que lia livros bonitos, que lhe custara tanto dinheiro nos estudos, não se casava" (*Fm*, 140). O casamento define o grupo de *status* nos textos, podemos concluir. E os grupos de *status*, lemos em Weber, definem-se "segundo os princípios de seu consumo de bens, consumo que se cristaliza em tipos específicos de estilo de vida".[17]

Rosa Coldfield sugere o seu valor de mercadoria, ao se definir: *"good for nothing else, yet still too valuable to be left alone"* (*Ab*, 146). Sutpen, por sua vez, "compra" uma esposa *"after three years to scrutinize, weigh and compare"* (*Ab*, 178). Mais tarde, aos olhos de Ellen, o *status* seria sublinhado por um casamento invejável.

Os indivíduos são assim transmutados em bens, e esses, por sua vez, em signos, que simbolizam claramente a posição de seus "possuidores" na estrutura social. O possível cônjuge torna-se, ele próprio, uma daquelas marcas de distinção que têm a função nitidamente social de acentuar a divisão entre os privilegiados e os "inferiores".

Esforçando-se por corresponder à imagem que dela se espera, a dama chega a adquirir uma segunda natureza, que a faz crer na veracidade do papel que representa e mesmo a valorizá-lo. Assim, Ellen, após o casamento, sobre uma total metamorfose, *"emerging into her new lustrum with the finality of actual rebirth"* (*Ab*, 64). Nos últimos anos de sua vida, "seemed not only to acquiesce, to be reconciled to her life and marriage, but to be actually proud of it" (*Ab*, 68). O fato de habituar-se a viver *"from attitude to attitude"* (*Ab*, 69)

---

[16] MARTINS, Wilson. A língua simbólica de José Lins do Rego. In: REGO, José Lins do. *Usina*. p. xx.

[17] *Apud* BOURDIEU. Op. cit., p. 16.

faz com que perca a noção da realidade: *"the foolish unreal voluble preserved woman"* (*Ab,* 69), a adjetivação insistente do texto caracteriza.

Também a dama de *Fm* compactua e se compraz com a ilusória sobrevivência do prestígio social: "Era a única alegria de D. Amélia. Tudo para ela era tristeza, humilhação, uma provação de Deus, mas naqueles minutos, quando atravessava a rua grande, que via gente na janela, mulheres e homens de olhos virados para o cabriolé que enchia aquele mundo desprezível, ela era feliz, bem feliz mesmo" (*Fm,* 199). Esquece — ou pretende esquecer, como a repetida afirmação de sua felicidade sugere, na passagem acima — que seu aparato e "ar de dona" (*Fm,* 191) têm origem, na verdade, em uma básica submissão ao homem, e que este homem representa por sua vez uma classe decadente.

Quer analisemos a situação geral da mulher, nos dois textos, quer a sua posição no corpo social, vemos como a sujeição feminina ao mundo masculino por excelência, que é o daquela sociedade, tem conseqüências maléficas para a mulher. O discurso ficcional, através das tramas individuais e das descrições particulares, tece um painel feminino sombrio, que critica com lucidez.

A submissão — como a de Ellen, Amélia, Neném — é feita à custa da própria individualidade. E a submissão pode representar a via da loucura, como o demonstram Olívia e Marta, em *Fm.* A morte é a saída permitida em *Ab,* lemos no epitáfio que Judith escolhe para o próprio túmulo:

"Suffered the Indignities and Travails of this World for 42 Years, 4 Months, 9 Days, and went to Rest at Last February 12, 1884" (*Ab,* 211).

Em uma irônica vingança contra esse mundo masculino, Judith menciona apenas o nome da mãe em seu epitáfio: *"Daughter of Ellen Coldfield"*. Com isso o texto assinala, mais uma vez, o abismo existente entre o mundo do homem e o mundo da mulher. Na escolha de seu epitáfio, Judith já se sente definitivamente libertada do jugo masculino e assinala a herança de sacrifício que de sua mãe recebera.

Apenas um personagem feminino, em cada um dos dois textos, escapa a um fim desastroso ou melancólico: Sinhá, a esposa de Amaro, que abandona a localidade, em *Fm;* e a pitoresca tia de Ellen e Rosa, em *Ab: "So one night the aunt slid down the rainpipe with a horse trader"* (*Ab,* 176). Mas, se observarmos que essa atitude cor-

responde mais a uma evasão do que a uma reação, vemos que a fuga de ambas nada acrescenta à concepção que os textos elaboram da mulher.

A base de sua relação com o homem consiste na tensão dominador/dominado que sempre acarreta, na realidade, uma sujeição recíproca: pois o próprio homem revela uma desconfiança e um temor da mulher que, mais uma vez, faz coincidir o discurso dos dois textos. "Mulher é bicho esquisito" (*Fm*, 283); "Mulher quando quer uma coisa, ninguém pode" (*Fm*, 245); "Mulher velha eu sempre respeito. Minha mãe sempre me dizia: 'Toma cuidado com mulher velha?'" (*Fm*, 254). Vitorino, Amaro e o cangaceiro Silvino aqui fazem ouvir uma concepção coletiva. O texto de *Ah*, de forma mais elaborada, refere-se também a essse temor: *"Didn't the dread and fear of females which you must have drawn in with primary mammalian milk teach you better?"* (*Ah*, 265).

Quer como serva a comandar, quer como mal a temer, a mulher é envolvida por uma atmosfera de mistério, aliada a conotações sempre negativas, por parte dos personagens masculinos.

Selecionamos, no entanto, duas passagens dos textos que demonstram, tanto do ponto de vista da própria mulher quanto do da narrativa, uma crítica que vai além da constatação do muito conhecido "mistério feminino".

"Then Ellen died, the butterfly of a forgotten summer two years defunctive now — the substanceless shell, the shade impervious to any alteration of dissolution because of its very weightlessness: no body to be buried: just the shape (...) light paradox beneath the thousand pounds of marble monument" (*Ah*, 126).

Em *Fm*, Sinhá escuta, trazido pelo vento, um cântico que celebra a condição da mulher: "Bendita sejais/Ó Maria amada!/ E a boa hora/ Em que foste gerada" (*Fm*, 104).

A passagem de *Ah* fala de morte; a de *Fm*, de nascimento. Ambas se encontram, no entanto, assinalando — em *Fm* com muita ironia — a morte em vida que é a existência feminina em seu universo ficcional.

E a figura da mulher, nos dois textos, pode ser lida como a de nova Cassandra, conforme o discurso de *Ah* sugere — aquela que pressente a desgraça próxima, sem que lhe seja dado crédito.

De *O poder rural na ficção*. São Paulo, Ática, 1981, p. 81-95.

A relação arte/realidade em *Fogo Morto*

Eduardo F. Coutinho

Embora em geral considerada representativa da vertente social e territorial da chamada narrativa de 30, que encontrou sua expressão máxima nos diversos ciclos do romance do Nordeste, a obra de José Lins do Rego escapa com freqüência ao modelo básico dessa narrativa, antecipando dados que mais tarde virão a constituir denominadores comuns de um novo *corpus* literário. Dentre estes elementos, destaca-se o que poderíamos designar de deslocamento do centro de gravidade da ficção da natureza para o homem, responsável pelo surgimento de um novo tipo de regionalismo, que passará a predominar no panorama brasileiro a partir da geração seguinte. Este traço, presente já, mas de forma ainda inibida, no primeiro de seus romances *(Menino de engenho)*, adquire em *Fogo morto* dimensão altamente significativa, permitindo a expressão de uma cosmovisão muito mais ampla e deixando perpassar uma consciência do caráter de literariedade da obra. É este elemento transgressor, de ruptura de um padrão estereotipado, que abordaremos neste ensaio, procurando mostrar como ele altera a relação arte/realidade na obra-prima do autor, deslocando-a da série literária em que ela é normalmente inserida para um outro momento mais recente do qual figura como espécie de precursora.

A vertente a que nos referimos da narrativa de 1930 consistia fundamentalmente em uma literatura de protesto, que buscava documentar o mais objetivamente possível a região onde se situavam os

relatos com o fim de denunciar o seu contexto político ou sócio-econômico. Em conseqüência, a ênfase recaía aí sempre na pintura da paisagem, que era apresentada com o máximo de detalhes, e o homem, relegado a um segundo plano, era visto como um simples representante da região em foco. Ele era o retirante, o jagunço, o trabalhador agrário explorado, mas nunca um indivíduo tomado em suas próprias premissas e em sua relação conflituosa com o meio em que vivia. A natureza, a região, era o pivô dessa narrativa, e o homem, destituído de maior complexidade, era enfocado quase sempre por uma óptica exterior, como tipo representativo de todos os de sua condição. Tratava-se, em suma, de uma literatura predominantemente mimética, a que correspondia um herói moldado para servir a seus propósitos.

Não há dúvidas de que essa narrativa desempenhou importante papel no quadro do Modernismo brasileiro, sobretudo pela mudança que efetuou na maneira de encarar o elemento regional, substituindo a perspectiva exótica ou ufanista ainda muito em voga nos regionalistas do início do século por uma visão crítica mais madura em que a região passa a figurar poblematizada. Contudo, como a tônica nessa narrativa continua a ser a pintura objetiva da realidade exterior, não chega a verificar-se um corte decisivo no processo de representação da realidade. Tanto neste caso quanto no da ficção anterior, o eixo da obra é ocupado pela paisagem que, seja pela exaltação de seus aspectos pitorescos, seja pela crítica à sua estrutura sócio-econômica, se insurge de modo dominante no relato, impondo-se sobre a figura humana, então mera extensão da primeira.

O deslocamento do eixo de gravidade da ficção da natureza para o homem começa já a ocorrer, de maneira isolada, em alguns autores dessa geração de 30, mas é só na fase posterior da narrativa brasileira que irá consolidar-se, passando a constituir um traço caracterizador por excelência do novo tipo de ficção. Ele constitui, entretanto, um aspecto crucial da obra de Graciliano Ramos, sobretudo a partir de *São Bernardo,* e já se acha presente em José Lins do Rego desde *Menino de engenho* através do recurso da evocação lírica, do papel conferido à memória, como com propriedade assinalou José Aderaldo Castello:

> ... o Nordeste não aparece nos seus romances como tema ou imposição doutrinária, mas manifesta-se como a expressão lírica de um nordestino a evocar a sua terra; não é uma atitude de fora para dentro, mas de dentro para fora... Regionalismo para

ele não é a simples fotografia de traços típicos ou característicos de uma região. É muito mais. É o depoimento sentido, profundamente humano e lírico, da própria natureza e das condições humanas sob contingências telúricas e sob efeitos de transformações econômicas e sociais.

Todavia, se já em seu primeiro romance José Lins efetua o deslocamento mencionado ao servir-se de uma técnica narrativa de cunho evocativo ou memorialista, é curiosamente ao libertar-se desta mesma técnica em *Fogo morto* que ele irá consolidar tal deslocamento, explorando suas diversas possibilidades e construindo uma narrativa multifacetada, baseada na pluralidade de visões, em que o homem assoma a um primeiro plano com toda a sua complexidade e contradições. Na obra inicial do autor, apesar do privilégio concedido à figura humana, que ocupa posição central no relato, a visão de mundo é limitada pelo fato de a realidade ser filtrada pela consciência de um único indivíduo, identificado, se não completamente, em grande parte, com o autor. O resultado é a permanência de uma visão unilateral do real, baseada na autoridade do narrador-autor e forjada sobre um discurso de verdades pouco propenso ao questionamento. Em *Fogo morto,* ao contrário, recria-se todo um universo a partir de perspectivas variadas, de vozes que dialogam em tensão e igualdade de condições, e oferece-se um todo muito mais amplo, constituído da coexistência dessas vozes, e calcado em uma visão plural e relativista de mundo.

Romance considerado síntese da produção ficcional do autor, ou pelo menos do chamado Ciclo da Cana-de-Açúcar, que ele complementa e encerra com chave de ouro, *Fogo morto* apresenta como núcleo temático básico a decadência de uma sociedade rural escravocrata apoiada numa economia mercantil de ranço colonial frente a uma nova ordem de valores de cunho burguês e a uma economia emergente de base capitalista. Em outras palavras, é a radiografia da realidade nordestina em um momento de crise: o da dramática transição entre os engenhos decrépitos e a usina nascente. No entanto, toda essa problemática que compõe o eixo ambiental do romance é tratada por José Lins através de casos individuais, do conflito entre personagens que, sem serem esquematizados, constituem o verdadeiro motor da narrativa. O autor projeta em *Fogo morto* a imagem de uma vivência coletiva através do destino individual, e é isto que confere à obra uma dimensão que a situa além do puro documento. Aqui o homem não é mais a mera extensão de uma paisagem específica,

mas a espinha dorsal do relato, e é a partir de sua atuação e experiência que se constrói o veio de toda a obra.

A importância concedida ao homem em *Fogo morto* e a conseqüente humanização da região, agora focalizada a partir da experiência vital de seus habitantes, já confere por si só ao romance um escopo muito mais amplo que o da maioria da narrativa de 30 em termos do processo de representação da realidade, uma vez que os personagens, em lugar de meras abstrações do sistema sócio-econômico em que vivem, constituem aí seres humanos ricos e contraditórios, flagrados em suas relações conflituosas com o meio e revelados em sua dinâmica cotidiana. Eles são, ao mesmo tempo que tipos representativos do contexto de onde emergem, indivíduos que transcendem a pura tipicidade pela dimensão existencial de que são dotados. Todavia, a abrangência de visão expressa na obra-prima de José Lins não decorre apenas desse fator. Aqui, à diferença do que ocorre em *Menino de engenho,* os personagens, além de enfocados em *close* e captados em seu dinamismo e esfericidade, são abordados por uma óptica múltipla resultante da própria concepção arquitetônica do texto e da polifonia de vozes que ponteiam a narração. São estes dois aspectos que examinaremos em seguida, começando por uma breve descrição da estrutura mesma da obra.

Fogo morto é uma espécie de tríptico, composto de três grandes partes ou segmentos centrados em torno de protagonistas distintos e localizados em pontos espaciais diferentes, mas que se complementam formando um todo complexo — o mundo do Engenho Santa Fé. A primeira parte tem como pivô o Mestre José Amaro (um velho seleiro estabelecido sem pagar foro em terras do engenho desde a época de seu pai) e como cenário o trecho da estrada para a Vila do Pilar onde se situa sua casa; a segunda é dominada pelo Coronel Lula de Holanda (dono do engenho) e se passa na casa-grande que habita; e finalmente a terceira gira em redor do personagem quixotesco Vitorino Carneiro da Cunha, tido por muitos como a grande criação do autor, e funciona como uma espécie de elo de ligação entre as duas primeiras. Como há três protagonistas ao longo da narrativa, o foco de interesse desvia-se em cada parte de um para outro, provocando uma mudança na maneira como são vistos; mas, além disso, há vários "eus" que atuam, refletem e dialogam no texto, e uma voz narrativa em terceira pessoa que, sem transmitir um pensamento próprio, limita-se a complementar o que vai sendo expresso pelos personagens.

A tripartição da narrativa e a existência de três protagonistas distintos levando o foco de interesse a desviar-se em cada parte contribui para a ampliação da cosmovisão expressa no romance na medida em que instaura o perspectivismo, fornecendo desses personagens uma visão, se não múltipla, pelo menos dupla: ao mesmo tempo em *close* e a distância, interior e exterior. Assim, o senhor de engenho; por exemplo, é visto na primeira parte a distância, pela óptica predominante do Mestre José Amaro, mas na segunda é aproximado, sendo revelado em toda a sua complexidade. Na terceira, entretanto, ele retorna ao enfoque inicial, passando a ser percebido novamente por uma perspectiva exterior. É graças, em grande parte, a esse movimento de câmera que a visão maniqueísta dos personagens calcada sobre o binômio explorador-explorado, tão freqüente na geração anterior, não encontra lugar em *Fogo morto* e que personagens como Vitorino adquirem esfericidade, passando de mera caricatura nas duas primeiras partes a indivíduo multidimensional, dotado de dignidade e grandeza na terceira.

Mas, se a disposição da narrativa em três partes distintas contribui, como vimos, para uma visão de mundo mais ampla em *Fogo morto,* é através do outro recurso mencionado — a coexistência de várias vozes que interagem de modo não hierarquizado no texto — que esta amplitude de visão se faz sentir em toda a sua extensão. O romance é um tecido multiforme de variadas vozes, portadoras de diferentes ideologias, que dialogam o tempo todo ao longo do relato; assim, cada personagem, bem como qualquer outro elemento da narrativa, é apreendido por uma óptica múltipla e revelado como uma espécie de poliedro. Os exemplos são muitos no texto, mas basta lembrar, a título de amostragem, mais uma vez o Coronel Lula, que é visto de modo distinto por cada figura que participa da narração: Mestre Zé, Vitorino, Comadre Adriana, os habitantes da casa-grande — sua mulher, a filha e a sogra, o senhor de engenho do Santa Rosa — o Coronel José Paulino, o Capitão Antônio Silvino, etc. Ou ainda o Mestre José Amaro, também captado por ópticas diversas e por vezes até contraditórias; a da mulher (Sinhá) e a da filha, do Capitão Vitorino, Comadre Adriana, Coronel Lula e D. Amélia, do Negro Passarinho e do Capitão Antônio Silvino, entre outras.

São essas diversas vozes dos personagens, manifestas na maioria dos casos na narrativa através do discurso direto ou indireto livre, que configuram a visão poliédrica com que se constrói o romance. Contudo, acrescente-se aqui que, além das vozes mencionadas, há ainda

a de um narrador em terceira pessoa que, embora não expresse um pensamento próprio, desempenha, pelo contraste que estabelece com as demais, a função de denunciar as ideologias que aquelas transmitem. Um exemplo típico da importância desta voz pode ser observado no motivo do lobisomem, que perpassa toda a narrativa. Ao contrapor às vozes dos personagens que compartilham a crença de que o Mestre José Amaro se transformava em lobisomem o relato da maneira como o povo inventou esta história, a voz do narrador põe por terra a perspectiva mágica ou mítica e introduz uma distância crítica entre o leitor e os personagens. É a esta voz sobretudo que se deve a dimensão crítica da obra; é ela em grande parte que confere ao texto seu sentido verdadeiramente indagador e engajado.

A função crítica, questionadora, da voz do narrador em *Fogo morto* constitui um elemento essencial em qualquer leitura da obra, mas é preciso assinalar também que esta voz possui ainda outra função diretamente vinculada e não menos importante — a de instalar a obra como criação, consciente de seu próprio caráter de ficcionalidade. Esta voz não nomeada, porém presente o tempo inteiro na narrativa sob a forma de discurso indireto, reúne os diversos fragmentos produzidos pela polifonia das vozes dos personagens e organiza-os de modo coerente, revelando-os como discursos estruturados num conjunto harmonioso. Ela controla toda a narrativa, designando-a, embora não de maneira explícita, como ficção, e contribui talvez mais decisivamente do que qualquer outro elemento da obra para instaurar o sentido da relatividade que a projeta para além de seu tempo e para fora da série a que pertence.

Tendo visto como se dispõe a estrutura geral de *Fogo morto,* e explicitado a função das vozes que se aglomeram na narrativa, passaremos agora a um rápido exame de cada uma de suas partes separadamente. Antes disso, porém, recorde-se que a problemática básica do romance — a decadência de toda uma estrutura sócio-econômica baseada no engenho de açúcar — se expressa através da atuação concreta (quer sob a forma de fala, quer de ação mesmo) dos personagens que integram o universo diegético, aqui centrado em torno de dois grandes núcleos: o Engenho de S. Lula e a casa do Mestre José Amaro. É sobretudo esta fala/ação, responsável em sua multiplicidade pela visão poliédrica da obra, que abordaremos, primeiro isoladamente (e neste caso nos concentraremos nos três protagonistas), e em seguida em sua relação com a fala imparcial, mas desmitificadora do

narrador, pois é da tensão estabelecida entre estas que emana o sentido crítico, contra-ideológico do texto.

O universo do Mestre José Amaro, que informa a primeira parte do romance, representa a visão do trabalhador, do branco pobre, habitante do engenho, que assiste ao colapso da antiga classe dominante e se posiciona diante da situação. José Amaro tem consciência da desigualdade social em que vive, da prepotência dos senhores de engenho e da injustiça com relação ao trabalhador, mas não chega a organizar sua revolta a nível social. Ao contrário, ele se atém o tempo todo ao plano individual, distinguindo um senhor de engenho do outro (p. ex.: Lula *vs.* Coronel José Paulino, do Santa Rosa) e expressando até certa nostalgia pela ordem que vê ruir. Admira a coragem dos que se rebelam contra o poder instituído, mas ao mesmo tempo contribui, embora inconscientemente, para este poder, através dos preconceitos que demonstra e do orgulho que o encerra em total isolamento. Sua fala constrói uma cadeia de manifestações de revolta a partir das condições de existência que lhe foram oferecidas, mas, como esta revolta se dirige contra todos que o cercam, a começar pela mulher e a filha, ela se esvazia, generaliza-se e acaba por tornar-se autodestrutiva: citem-se aqui as críticas pessoais tecidas contra o senhor de engenho, que ocasionam sua expulsão da casa onde sempre morara; o ódio projetado na mulher e na filha, que resulta na perda de ambas; e a constante agressividade no trato com as pessoas, que dão origem à crença de que ele se transformava em lobisomem. A saída que mestre Zé vislumbra — o cangaço — é também uma saída individual, uma espécie de válvula de escape. Trata-se mais de vingança do que de anseio verdadeiro de mudança. É uma mitificação, que o discurso do narrador desmascara. Seu fim — o suicídio —, finalmente é a concretização de seu fracasso, e a confirmação, por parte do narrador, da ineficácia da revolta do personagem.

Na segunda parte, ou eixo central da narrativa, a problemática social que está na base de toda a obra é abordada pela óptica do senhor de engenho e sua família, agora focalizados em *close* e através de uma técnica de contraste, que aponta para a dupla condição do protagonista de indivíduo e tipo social simultaneamente. Lula de Holanda vive num tempo em que o senhor de engenho se transforma em coronel ou político, em alguém que deve lutar para manter sua posição de latifundiário, e, no entanto, ele não acompanha este processo, permanecendo atado a valores anacrônicos. O resultado é que acaba autodestruindo-se e arrastando consigo todos aqueles que o cer-

cam. Seu fracasso, todavia, é contrastado com o sucesso de outros senhores de engenho que cederam à pressão de seu tempo (p. ex., o Coronel José Paulino, do Santa Rosa) e com a ascensão do próprio Santa Fé na época em que seu sogro o gerira, revelando-se, por conseguinte, como decorrente também de uma causa individual: a falta de vocação do personagem para o papel que herdara ao esposar a filha do antigo dono do engenho. Ao contrário desses indivíduos com quem é posto em contraste, Lula de Holanda encerra-se em si mesmo, até literalmente (lembre-se a imagem das portas de sua casa que nunca mais se abriam), e passa a viver de um sonho — a lembrança de glórias passadas — verdadeiro delírio de grandeza, representado em termos concretos no relato pela presença do cabriolé. (Não é à toa que o desaparecimento deste objeto no final prenuncia a derrota completa — o fato de o engenho terminar de fogo morto.)

Mas a técnica de contraste empregada, que contribui para a caracterização do personagem como múltipla e contraditória e referenda o cunho sócio-existencial da problemática motriz da narrativa, é ainda ampliada nesta parte pelo paralelo que aí se estabelece entre Lula e José Amaro. Embora opostos do ponto de vista sócio-econômico (um é proprietário do engenho e o outro seu habitante, e portanto dependente do primeiro), os dois personagens apresentam diversos aspectos em comum, podendo ser vistos até (e assim o foram por alguns críticos) como as duas faces de uma mesma moeda. Em ambos há um contraste violento entre o sonho e a realidade, o desejo — associado a seus sistemas de valores — e aquilo que são de fato — a situação concreta em que vivem —, e ambos descarregam suas frustrações no contexto familiar: Sinhá e D. Amélia. Até a estrutura da família de cada um é bastante próxima — mulher e filha solteirona, fato que os incomoda bastante, e tanto numa família quanto na outra há uma pessoa que enlouquece: Marta, filha de Amaro, e D. Olívia, irmã de D. Amélia. Além disso, tanto Lula quanto Mestre Zé padecem de algum mal (a epilepsia, no primeiro caso, e uma doença não identificada, no segundo), e ambos buscam a saída para seus problemas no plano mítico e individual: Lula entrega-se à reza de um modo compulsivo e patológico que até seus familiares questionam, e Amaro recorre ao cangaço, ou mais especificamente ao cangaceiro Antonio Silvino. Finalmente, tanto um quanto o outro encerram-se em sua casa, cortando todos os laços com o mundo exterior, e terminam por autodestruir-se de maneira desolada e melancólica. (Atente-se aqui, como exemplo, para a cena da invasão do engenho pelo Capitão Antônio Silvino.)

Vitorino Carneiro da Cunha, o eixo-motor da terceira parte de *Fogo morto,* é o elemento que servirá de ponte entre os dois espaços onde se desenvolve a narrativa, assumindo diante de cada um deles uma posição crítica. Sem dúvida, ele reúne em si traços de branco pobre e de senhor de engenho e tem sido visto pela crítica como uma espécie de Quixote. Vitorino enfrenta tudo e todos pela palavra e consegue impor-se no final, revestindo-se de grande dignidade, por se manter fiel a seus valores, mas do ponto de vista social sua visão também se revela insuficiente, e sua luta se apresenta como mais uma tentativa mal sucedida de saída. Do mesmo modo que Lula e José Amaro, Vitorino se acha preso a valores anacrônicos (seu orgulho de ser parente de senhor de engenho, seu preconceito racial e sexista e seu apego a dados aparentes, como a patente que precede seu nome) e, apesar do sonho de justiça que o impele para a frente, fazendo-o renascer constantemente das cinzas, falta-lhe uma consciência mais lúcida da problemática sócio-econômica da região. A saída que busca é também da ordem individual — ele se bate por um político específico e não por uma mudança efetiva no sistema —, e seu desejo de vitória se encontra comprometido com elementos ideológicos (machismo, violência etc.) que o discurso do narrador vem desnudar. Vitorino difere dos dois outros protagonistas do romance pelo seu idealismo e pelo espírito de batalha que o inflama, mas este mesmo idealismo, por outro lado, denunciado freqüentemente pelo narrador, restringe o âmbito de seu sucesso, enclausurando-o numa sorte de redoma.

As falas desses três protagonistas, bem como as dos demais personagens do romance, oferecem visões diferentes da problemática básica da narrativa, e a ideologia que se depreende dessas visões forma um quadro complexo. Não obstante, em todas elas observa-se a presença de um denominador comum, que decorre do apego ao tipo de sociedade aqui representado — um conservadorismo a toda prova, que impede os personagens de enxergarem a situação real em que se encontram e de buscar saídas que transcendam o plano puramente individual. Este conservadorismo, contudo, presente na fala dos personagens, é questionado o tempo todo na narrativa pela diferença que se estabelece entre aquela fala e o discurso do narrador. Sem definir posições ou apontar caminhos, mas, ao contrário, limitando-se a mostrar, a apresentar situações, que muitas vezes contrastam com a versão ou versões dos personagens, o discurso do narrador denuncia a ideologia destes últimos e instaura a dúvida, a reflexão, dando à obra o sentido crítico que lhe confere estatura e grandeza.

Este sentido demolidor, contra-ideológico, da voz do narrador está, contudo, associado em *Fogo morto,* conforme mencionamos anteriormente, à consciência do caráter de ficcionalidade da obra, e é somente ao observarmos este aspecto que o apreenderemos na totalidade. Curiosamente *Fogo morto* é um texto que jamais fala de si próprio, nem muito menos de propósitos que determinaram sua criação, mas, ao relativizar, sobretudo através da voz do narrador, os diversos recursos apresentados, ele se inscreve como ficção e dá ao leitor um papel ativo, que o compromete de modo eficaz. Consciente de que não há uma única verdade para os fatos narrados, e sim um amplo leque de possibilidades, e de que as versões ali apresentadas não passam de discursos, que se organizam num conjunto também criado, ficcional, o leitor transforma-se aqui de mero consumidor em copartícipe do processo criador. Assim, ao invés de se render, como na maioria da ficção de 30, à fala de um narrador autoritário, que lhe transmite sem questionar uma visão unilateral da situação representada, ou de se submeter, como em *Menino de engenho,* ao privilégio da memória de um único indivíduo, ele irá construir, da teia de possibilidades que o texto oferece, sua própria versão dos fatos, desenvolvendo toda uma reflexão crítica que se projeta para além das páginas do livro. Este conceito de engajamento presente em *Fogo morto* é um dos elementos que mais contribuem, pela diferença que estabelece com o mimetismo dominante na geração de 30, para situar o romance em um espaço além, conferindo-lhe, junto a outros textos seus contemporâneos, o caráter de precursores de uma nova série literária.

E para concluirmos este ensaio, prolongado já além do que era nossa proposta inicial, relembremos aqui alguns pontos básicos em que se centraram nossa discussão. A problemática social, que constitui uma das tônicas da narrativa dos anos 30, é, também em *Fogo morto,* uma das chaves de toda a obra. O livro é, como vimos, um vasto painel da sociedade rural açucareira do Nordeste brasileiro em uma fase determinada de sua evolução — a passagem da economia mercantil para a pré-capitalista. Só que toda esta questão é tratada no texto por meio de situações específicas, concretas — no caso, a de um senhor de engenho que se arruína por não se adaptar aos novos padrões, distantes dos do regime senhorial dominante nos tempos coloniais. Esta problemática social, ou, melhor, sócio-existencial, na medida em que é enfocada a partir das relações dos indivíduos entre si ou com a sociedade como um todo, é abordada na narrativa

por uma perspectiva múltipla, graças à polifonia de vozes com que se constrói o texto, e alcança sua dimensão crítica pela diferença que se estabelece entre estas diversas vozes e o discurso do narrador. Tal discurso não define posições, não aponta caminhos, mas, ao contrastar-se de maneira não hierarquizada com as referidas vozes, denuncia a ideologia de que elas são portadoras e relativiza a cosmovisão representada, instaurando a obra como ficção. O resultado será um texto questionador, instigante, ou melhor, engajado no sentido mais profundo do termo, que requer a participação do leitor e introduz uma ruptura no conjunto literário a que pertence, antecipando novas possibilidades; um texto transgressor por excelência e de caráter claramente precursor.

Notas

[1] Castello, José Aderaldo. *José Lins do Rego: modernismo e regionalismo.* São Paulo, EDART, 1961, p. 185.

[2] Para um maior desenvolvimento desta questão, veja-se o livro de Heloísa Toller Gomes, *O poder rural na ficção* (São Paulo, Ática, 1981), p. 57-66.

[3] Veja-se a este respeito a tese de Rosa Virgínia B. Coimbra Benevello, A pertinência da verossimilhança em *Fogo morto.* Mimeo. (Rio de Janeiro, PUC, 1975).

[4] Cite-se aqui o ensaio de Luiz Costa Lima, José Lins do Rego, in *A literatura no Brasil,* dir. por Afrânio Coutinho (3ª ed., 6 vols. Rio de Janeiro, José Olympio, 1986), p. 341-64.

De COUTINHO, Eduardo F. et alii. *Ensaios sobre José Lins do Rego.* João Pessoa, Fundação Espaço Cultural da Paraíba, 1968, p. 7-16.

O fabuloso Lins do Rego*

Rachel de Queiroz

Quando há quatro anos atrás foi publicado *Fogo morto*, pensei que o José Lins do Rego houvesse, com aquele livro, atingido o seu ponto máximo, o seu zênite de romancista. Mas este recém-saído *Eurídice* veio provar que o fabuloso Lins do Rego ainda tem muita riqueza guardada dentro de si e que, fazendo embora o seu romance décimo primeiro, é tão capaz de criar coisa nova e grande como se este fosse agora o seu segundo ou seu terceiro encontro com o público.

Em *Eurídice*, o romancista atinge, no plano da profundidade, uma grandeza idêntica ou maior à que já conseguira antes alcançar em extensão. Se aqui não criou um herói impecável e imortal como o velho Vitorino Carneiro da Cunha, em compensação ganhou em equilíbrio, em conjunto, em síntese, em penetração e principalmente em densidade. *Eurídice* é todo feito de uma só peça e como que exige ser lido dum só fôlego. Não tem hiatos, nem soluções de continuidade, nem recitativo novelístico. Raciona paisagens, idílios e lirismo. É como uma espiral girando angustiada e obstinadamente em torno de si própria, para chegar àquela condensação de amor e de delírio que se resolve na brutalidade suprema do final.

Em *Eurídice*, não temos pitoresco, nem seca, nem inverno, nem usina, nem barreira. Apenas um homem e as suas curtas lembranças. Angústia, solidão e uma espécie de espanto retrospectivo da mente

* Artigo publicado no *Diário de Notícias*, do Rio de Janeiro, em 1947. — N. da E.

crítica e pensante ao remoer a memória das passadas torturas, que já chegam até nós como que endurecidas e ressecadas por um anterior processo de recalcamento e de pavor.

Não sei quanto do seu tão falado "memorialismo" terá utilizado J. L. R. em *Eurídice*. Talvez só em pormenores de pouca importância tenha a própria autobiografia lhe prestado ajuda: a agoniada história do menino-moço Júlio é aparentemente toda de sua invenção — embora naquela irmã Isidora, tão loucamente amada, sinta o seu leitor de boa memória um vago parentesco com a tia Maria, do *Menino de engenho*, romance tido como autobiográfico. Maria Menina também fora amada pelo rapazinho, também lhe substituíra os roubados carinhos maternos e também se evadira para os braços de um homem estranho, casando. Mas justamente essa semelhança servirá para anotarmos toda a importância da caminhada feita pelo romancista no caminho da introspecção. Em *Menino de engenho*, o drama sentimental do garoto é apenas esboçado porque, no momento, o que mais interessava ao autor não eram propriamente os complexos daquele coração, mas o ambiente, a paisagem geográfica e humana, o engenho Santa Rosa e o mundo ao seu redor. Desta vez tirou ele do amor infantil do herói o máximo possível de rendimento — ou o máximo que artisticamente poderia tirar sem descobrir a carpintaria freudiana do seu estudo.

E José Lins do Rego mostrou que não perde nada quando prescinde do pitoresco, do regional, do Nordeste. O seu regionalismo, que parecia tão essencial à sua linguagem e à sua arte criadora, ele o despiu como uma casca de cobra, sem prejuízo nenhum para a casca nova. Em *Eurídice*, como que apresenta apenas almas — nem casas, nem cidades e até mesmo muito poucos corpos. Apenas almas se digladiando, se odiando e se violentando — e só de longe perpassa um detalhe físico identificando as pessoas — os olhos grandes e os cabelos pretos de Noêmia, a barba do Dr. Fontes, a cabeleira comprida do "seu" Campos das Águas, os olhos estreitos e maus do noivo Luís, a voz estridente da mãe zangada. E entre todas, conforme o notou muito bem o nosso prezado Aurélio Buarque de Holanda, é Eurídice "a figura mais vaga, mais flutuante, mais infixa do romance". E parece que era essa precisamente a intenção do romancista: apresentar Eurídice somente como uma presença, uma sugestão, um malefício. Uma espécie de demônio, de íncubo, a possuir e a atormentar o pobre Júlio — demônio do qual só se vêem as obras e de quem mal se conhece a figura.

Até mesmo a tão característica linguagem de José Lins do Rego surge neste romance com uma apresentação especial. Com o mesmo vigor da linguagem antiga — mas dona agora de uma espécie de acento universal: o pouco que conserva de regional serve unicamente para lhe emprestar maior força e originalidade —, mas em seu conjunto é ela agora, e, totalmente, uma linguagem literária e nacional, sem nada de confinações provincianas. Há no livro alguns trechos que são de uma estranha beleza, de uma serenidade, uma pureza que o romancista jamais alcançara antes. Com grande inteligência fugiu ele ao erro tão fácil de tentar uma espécie de regionalismo "carioca" — que seria a maneira natural de mostrar versatilidade e virtuosismo para qualquer outro escritor que, tentando renovar-se, não tivesse a inteligência criadora e os grandes recursos do paraibano.

Apesar, entretanto, dessa sua preocupação em fugir ao trilho antigo, em *Eurídice*, José Lins ainda enriquece com dois tipos novos a sua galeria de figuras literárias. Em primeiro lugar aparece o velho Campos das Águas, que talvez, pelo quixotismo, pelo arrojo, pela desforra verbal que tomava dos seus fracassos, seja um pouco aparentado com o meu queridíssimo e nunca devidamente louvado Vitorino Carneiro da Cunha. O outro novo lugar da galeria é ocupado por Faria, o integralista. Segundo me consta, é esta a primeira vez em que um integralista nos aparece em romance. E sem ser destorcido em caricatura, apresentado em nua e lamentável simplicidade — retrato de um ambicioso e de um frio ao qual a má política cegou, roubando-o do pouco que lhe restava de humanidade. José Lins, que em *Água-Mãe* lançou na literatura nacional o jogador de futebol, lança agora, pois, o chefete fascista. Pena, para quem interessa o desenho total do tipo, é que o enredo não pudesse consentir que Faria, em vez da morte mais ou menos heróica que conseguiu lograr, não continuasse vivendo e sofrendo as conseqüências naturais da sua vocação ou da sua perversão política. E por falar em política, note-se e louve-se a sobriedade, a discrição, a recusa a qualquer tentação de reportagem a que se cingiu o romancista ao descrever o assalto ao Guanabara, os detalhes da conspiração, os massacres e espancamentos praticados pela polícia. Estes últimos, aliás, soube apresentá-los em algumas poucas pinceladas de mestre, através dos comentários envergonhados do velho Campos. Como também, ainda pela boca do "seu" Campos, mostrou mais uma vez o seu poder de síntese, definindo a ditadura e todo o seu complexo de restrições, novidades e constrangimentos, com aquelas lacônicas referências do velho ao "gaúcho" ou aos "gaúchos".

E pois se é assim, com essa força de rapaz em começo de carreira que o nosso veterano Lins do Rego se apresenta com o seu romance décimo primeiro, nós, seus velhos admiradores desde o tempo da estréia, poderemos esperar com sossego o romance vigésimo primeiro: certos fiquemos de que nem por essas alturas o homem nos decepcionará — antes nos saberá arrancar mais aplausos, mais admirações, despertando-nos a mesma emoção profunda daquele primeiro livrinho, saído à luz do ano de 1932.

De REGO, José Lins do. *Eurídice*. 4ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1956 (Repr. de *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 1947).

O desafio de *Eurídice*

Hélio Pólvora

José Lins do Rego situou dois romances fora do Nordeste: *Água-Mãe,* de 1941, passa-se em Araruama e arredores, e *Eurídice*,* drama psicológico de moldura urbana, ambientado no Rio de Janeiro, surgiu em 1947. Teria querido o romancista, com estes dois livros inteiramente fora da sua temática habitual, o engenho e o cangaço, demonstrar à crítica da época que podia fazer ficção sem memorialismo e fazer estilo sem oralidade. Da sexta edição de *Eurídice,* recém-lançada no momento em que o escritor paraibano faria 70 anos, colho dois depoimentos que parecem atestar o desafio. "E José Lins do Rego mostrou que não perde nada quando prescinde do pitoresco, do regional, do Nordeste", afirma Rachel de Queiroz, em artigo de 1947, sobre *Eurídice.* De Lúcia Miguel Pereira é transcrita esta opinião, também a propósito do mesmo romance: "Grande prova para um romancista é a de tentar renovar-se, mudar de meio e de orientação. Prova de que José Lins do Rego saiu inteiramente vitorioso."

As duas escritoras usam os verbos *mostrar* e *provar,* sintomáticos de que José Lins do Rego pretendia de fato, com estes romances desentrosados na sua linha ficcional, impor dotes de criador sem compromissos com a terra e com o mundo das lembranças. Quando *Eurídice* apareceu, a ficção brasileira passava por uma renovação estética. A concepção de estilo era eminentemente literária. Um ficcionista

* José Lins do Rego — *Eurídice,* romance. Livraria José Olympio Editora, 6a. edição, 181 páginas, Coleção Sagarana, Rio de Janeiro, 1971.

que se socorria apenas na lembrança, ou em grande parte da lembrança, era considerado, por alguns críticos preconcebidos, um recolhedor de material. Graciliano Ramos referiu-se uma vez, com desdém, à sua pobreza de imaginação, como se a ficção moderna dependesse somente da habilidade do escritor em armar situações e montar entrechos. Na matéria da memória, poucos críticos, pouquíssimos, distinguiram a indução e o acréscimo — ou seja, aquela arte que partia da lembrança sedimentada na sensibilidade para o ficcionismo, numa transposição criadora que Nélson Werneck Sodré chama, com muita propriedade, de memória ficcional.

Tudo indica, realmente, que José Lins do Rego pretendeu dar mostras de independência em relação aos seus temas nordestinos, que não estavam de todo esgotados. A obra-prima *Fogo morto* viria em 1943, depois de *Água-Mãe,* repondo o Ciclo da Cana-de-Açúcar, e *Cangaceiros,* de 1953, é posterior a *Eurídice.* Vale a pena reler *Eurídice* e indagar se o romancista realiza o seu intento, que seria mudar de tema e de geografia para mudar também de perspectiva romanesca. Em *Água-Mãe* são visíveis a fatura do romance nordestino e o processo narrativo que vem desde *Menino de engenho,* nos longes de 1932. *Eurídice,* um drama de personalidade, uma história de ambientação urbana, pressupõe a mudança renovadora, a contestação literária.

O romance é, no entanto, escrito na primeira pessoa. Depois de cometer um crime, a personagem principal desfia lembranças de sua infância, na tentativa de explicá-lo. O processo de que se vale é idêntico ao do romancista na recomposição do tempo interior. "O que existe em mim, como senhores e donos absolutos, são as lembranças que não se apagam, a própria carne de minha carne", anota Júlio. Ele sente a necessidade imperiosa de remexer no que ficou, em busca de uma possível libertação. Está configurada a "caça ao passado, ao tempo que não está perdido", conforme suas próprias palavras. Com estas memórias se identifica logo o romancista José Lins do Rego. Sentimos que Júlio, homem da cidade, nascido e criado no Rio, testemunha de acontecimentos políticos que aqui se desenrolaram entre 1935 e 1940, é um prolongamento de outras criaturas do romancista ligadas ao Ciclo da Cana-de-Açúcar. Lembra, na sua maneira desfibrada de encarar a vida, o Carlos de Melo de *Bangüê* e o homem que, em *Pureza,* procura recompor o físico e a mente numa pequena estação ferroviária da Great Western.

Apenas o curto preâmbulo, cerimonioso e convencional, escrito em linguagem literária, é enganador. O romancista não tarda a trair-se

pela linguagem. Temos a frase curta, o ritmo e os sestros dos outros romances, e até mesmo frases repetidas. Quando o menino Júlio se refere ao "bater de língua", no sentido de *falatório,* e ao "pegadio" da irmã Isidora com o noivo, está falando por ele o menino do banguê, saído do fundo do tempo. "Lá fora a brincadeira dos meninos era para mim de uma distância de légua." Eis aí uma linguagem que dificilmente lhe poderia ocorrer. O mesmo se aplica aos "resguardos de mulher parida", atribuídos aos cuidados forenses do tio Fontes, e àquela "tristeza de cortar coração". A tempestade da mãe de Júlio "se reduzia àquele pingo de biqueira em fim de chuva". Esta não seria a linguagem de uma família burguesa de classe média morando em um casarão da Tijuca e aparentemente sem raízes rurais próximas. A traição vocabular e imagística percorre todo o romance, a demonstrar que fala por suas personagens o romancista José Lins do Rego, como intérprete de vozes e sentimentos nordestinos expressos na oralidade.

Há várias falhas no esquema psicológico de *Eurídice.* A primeira aparece no capítulo sete, quando se levanta a celeuma em torno do vestido de noiva de Isidora, feito em pedaços por mãos desconhecidas. Não sabem, na casa, a quem atribuir a destruição, embora só houvesse, a rigor, uma pessoa interessada em desmanchar o casamento: Júlio, o menino enjeitado pela mãe, adotado por Isidora, de quem sentia terríveis ciúmes, e inimigo do noivo, que lhe despertava náuseas. José Lins do Rego, um intuitivo, narrador por excelência, falseia na justificação plena dos estados de alma. O processo de explicar atitudes e definir comportamentos nem sempre convence, porque é puramente narrativo. Quando aborda o mecanismo das emoções — e isto seria fatal num romance de corte psicológico —, o escritor descreve. Este não é, na arte do romance em geral, o meio adequado à abordagem psicológica, e, no caso especial de José Lins do Rego, a linguagem denuncia certos maneirismos de expressão tirados do veio popular, condensados na sabedoria das gentes.

Um exemplo claro da dissonância entre linguagem e tema subjetivo o leitor colherá facilmente nos trechos em que pontifica Campos das Águas, a personagem mais simpática do romance. Trata-se de um intelectual *ratê,* exibicionista e grandiloqüente, cheio de lembranças dos poetas boêmios da fase parnasiana, com os quais teria convivido nos cafés cariocas. Somos advertidos para o detalhe de que o velho Campos costumava falar difícil. No entanto, a sua maneira de expressar-se contém a fluência e os destemperos verbais de um Vi-

torino Carneiro da Cunha, figura admirável de *Fogo morto*. O romancista José Lins do Rego pagaria sempre o seu tributo ao Nordeste. Poderia criar fora do Nordeste, mas a emoção que de lá trouxe, e que tanto influiu na sua vida de homem e de escritor, é fundamentalmente nordestina, é o extrato do tempo morto que ele ressuscitou.

Eurídice apresenta a curiosidade de ser um romance nordestino deslocado na crônica carioca. Até então tínhamos a novelística do Nordeste espalhada pelo país, mas ligada sempre aos aspectos sociais da exploração da terra. Nos seus chamados romances *independentes*, José Lins do Rego mantém a dependência a um estilo impregnado fortemente por um processo típico de aculturação regional. *Eurídice* é o item repetido de uma obra concebida no pretérito. O estilo de José Lins do Rego, que é a sua exótica força narrativa, preenche no romance os claros de uma estrutura ambiciosa. *Eurídice* fica como modelo do romancista que José Lins do Rego quis ser eventualmente, mas não pôde — e para o seu próprio bem.

De *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 7 jul. 1971.

O romancista é o rival de Deus

José Lins do Rego, o romancista de *Cangaceiros,* adota a fórmula de Stravinsky: "Para conseguir a obra de arte, 90% de transpiração e 10% de inspiração", mas, caso faltem estes 10%, será somente o suor e nada mais.

Entrevista a Diva de Mucio Teixeira.

José Lins do Rego rompe um silêncio de cinco anos com o seu *Cangaceiros* — explorando um tema que tem despertado variações ultimamente.

O contato geográfico com a realidade do cangaço faz valioso seu depoimento. Na Livraria José Olympio, freqüentada diariamente pelo romancista, obtivemos as seguintes declarações:

1 — A que o senhor atribui a atualidade do tema *Cangaceiro,* explorado ultimamente no cinema por Lima Barreto, no teatro por Rachel de Queiroz e pelo seu último romance?

— A curiosidade em torno da vida dos cangaceiros necessariamente teria que provocar ao público brasileiro o interesse que tem agitado nossos meios artísticos. Sobretudo, há para o romancista um

fator essencial para fazer do cangaceiro um tema de concepção romanesca: a vida fora das leis, a vida entregue aos azares, a vida prodigiosa dos homens que resistem às intempéries da natureza e à força armada do Estado. Falando uma vez para um jornal de São Paulo o disse que o cangaceiro nordestino, se tivesse escrito na Idade Média, poderia aparecer como um Cid campeador, o herói das legendas.

2 — Qual a melhor forma de receptividade para o leitor, o romance publicado de vez ou em capítulos, como foi feito com sua última produção?

— Acredito que para o bom leitor de romances a seriação em capítulos de uma obra não tem atração. O folhetim já teve a sua época, mas, para a publicidade do livro, a divulgação em revista como O *Cruzeiro* só poderá ser benéfica.

3 — Pode nos falar das ilustrações de Portinari para o seu romance?

— Portinari, antes de ler o meu romance, já havia aparecido com cabeças de cangaceiro, fixando com a força incontida. Lendo o meu livro, Portinari conseguiu exprimir cenas, com o poder que só ele possui. Isto é, com o drama que o pintor sabe transmitir às suas figuras. Algumas vezes ele chegou a interpretar cenas do meu livro com um verismo assombroso.

4 — O senhor vê na linguagem oral um meio mais propício à desenvoltura da narração?

— Todo romance tem que ser como um rio que corre quando é mesmo a vida que o romancista captou nas suas fontes e origens. A grandeza do romance está no poder do escritor criar, o processo da narração é secundário. Pode um escritor como Tolstói, em *Guerra e paz,* abarcar o mundo com as pernas, ser na sua narrativa um romancista com todas as características, e pode um escritor utilizar-se de um fio de narrativa e nos comover. O *Adolfe*, de Benjamin Constant, e *Le rouge et le noir*, de Stendhal, são duas concepções da arte de narrar, mas concepções que chegam ao seu fim com sua função bem desempenhada. Um romancista pode muito bem ser chamado de rival de Deus porque ele é capaz de, como fez o Pai Eterno o Gênesis, arrancar do barro criaturas humanas.

7 — O fenômeno Nordeste lhe é muito presente, ou se tem diluído em sua permanência no Rio?

— Sim, sempre existe o Nordeste em minha vida, como o chão em que piso, e este chão me é tão necessário e tão presente como se fosse a única realidade que me alimenta. Costumam dizer que sou

um telúrico, sim, serei sempre um telúrico porque sempre em mim agirão as forças secretas da terra, a terra, como o homem, tem a sua alma, as suas condições espirituais. O Nordeste é, no Brasil, uma espécie de velha Rússia, onde a alma do povo e a alma das coisas se congregam e se juntam numa concepção mística bem acima das contingências comuns.

8 — Poderia nos falar de seus planos atuais?

— Nunca tenho planos quando chega a vontade de criar contos para reservas que estão em meu corpo como sementes escondidas.

9 — Quais são suas preocupações mais comuns ultimamente?

— Tenho sempre preocupações como todo homem que não é um cínico ou um monstro. Preocupam-me os destinos de minha gente e os destinos do mundo. As cores do mundo se refletem em meus nervos e me abatem e me arrasam; resisto a essas depressões com o poder dos sonhos que me acalentam.

10 — O que pensa de nosso cinema? Gostaria de ter alguma obra sua filmada?

— Acho que o cinema no Brasil tem de se voltar para dentro do país, como o romance e a poesia se voltam; sem o contato direto com a terra e o povo, o cinema não passa de uma deformação de câmera e ângulos. Tenho tido proposta para a realização de algum de meus romances no cinema e aceitarei de bom grado.

11 — E em teatro tem algum plano?

— Para teatro não penso em escrever, mas um dos meus livros, *Fogo morto,* mereceu, de um escritor pernambucano, Cavalcanti, uma interpretação que considero de primeira ordem. Sérgio Cardoso mostrou-se bastante interessado na peça que leu.

12 — Finalmente, o senhor acredita ser o romance a melhor forma de expressão?

— Não, todas as formas de expressão artística, quando exprimem talento e força criadora, são as melhores formas. Para mim, só sei me exprimir em romance.

Vitória de um estilo

Temístocles Linhares

Nada de panoramas tranqüilos. É o chão ardente das caatingas a se contrair em palpitações sanguinárias e sexuais de dois bandos, os cangaceiros, de um lado, e os que o Governo mandava para combatê-los, de outro, havendo de permeio toda uma população aflita e sobressaltada. Vive-se o drama do cangaço, na sua esteira de crimes, vinganças, estupros, infortúnios, a que a natureza bravia, mas obsessionante e bela, vem emprestar uma nota de indiferença, para acentuar discordância existente entre a geografia e a história. É verdade que às vezes vinha a seca, que parecia provocar aquilo tudo. A sua inclemência, os seus silêncios fúnebres. Uma natureza pródiga, mas sádica, anunciando constantemente a alucinação do perigo próximo.

Eis o ambiente de *Cangaceiros,* o novo livro de José Lins do Rego, a respeito do qual não se pode, a rigor, falar em mudanças de maneira do romancista, preso, como quase sempre, à sua região, obediente ao seu determinismo geográfico.

Como quer que seja, o tema é difícil, não obstante toda a sua dramaticidade, que é o clima do romance. Mas, na realidade, o cangaço é um fenômeno social por demais bárbaro, por demais agreste e brutal, para ser romanceado, sem resvalar em direção de caminhos perigosos, tais como o puro inquérito policial, as cenas de faca e rifles, destituídas de nenhuma proeza poemática.

Um dos problemas maiores, certamente, está no estilo, na sua autenticidade formal. E nesse particular é que cabe indagar do com-

portamento do romancista, acusado tantas vezes de descaso estilístico, como foi o Sr. Lins do Rego.

Com efeito, o seu estilo está longe, por exemplo, de poder ser comparado àquela maestria de um Graciliano Ramos, hoje incluído entre os nossos romancistas clássicos. Quem fala em classicismo, é verdade, já está se aproximando de algumas noções preestabelecidas, em matéria de cristalização e equilíbrio, incompatíveis de certo modo com semelhante ambiente, onde tudo é primordial e avesso a qualquer medida.

Um tema como o do cangaço são seria o que é se fosse submetido a uma pintura clássica, para a qual certos rigorismos seriam indispensáveis. O cangaço poderia sair embelezado ou engrandecido, mas não seria mais o cangaço. E aí justamente é que nos parece estar a vitória de Lins do Rego, sujeitando o seu tema mais ao automatismo, ao seu automatismo de estilo, que flui nele puro e bárbaro ao mesmo tempo, sem lembrar nada, porém, que possa fazer da narrativa um prolongamento de qualquer rapsódia européia. Isso significa que não é possível separá-lo dos componentes regionais que o sustentam. O seu material humano nós já o conhecemos muito bem, circunscrito que se acha a uma zona fértil, a despeito de tudo, em motivações e elementos que já deram boa messe de romances à nossa literatura.

Mas por isso mesmo se afigura a sua empresa mais arriscada, para não incidir em repetições e clichês que roubariam a tal criação toda a força telúrica dos personagens e de suas ações.

Claro, portanto, que o segredo da obra estaria em não se desviar daquela força natural que impulsiona seres e coisas para a fatalidade de um destino rebelde ao tratamento da tragédia clássica, onde a vontade humana acabava sempre predominando.

Aqui, quando muito, da luta que se trava entre o homem e a natureza, quando não é esta quem ganha, ambos é que saem perdendo. Não que o homem deixe de interessar ao romancista. Ao contrário, é ele quem interessa mais, mas o papel da natureza assume tal importância que dificilmente alguém a gozaria sem sofrê-la.

Diante do próprio cangaceiro, o homem que nada teme, para quem até o medo da morte não conta, a sensação é de escravidão à terra, à caatinga. Fora de seu ambiente ele seria outro homem. A natureza, assim, torna-se também protagonista de primeira plana. De modo que a vida vale mais pelo cenário em que se desenvolve, assim como os personagens pelo meio em que atuam. Eis o caráter regionalista da obra de Lins do Rego e que transparece claramente

neste livro de agora, sem nenhum prejuízo para o histórico e o social, a que pertence, também, o fenômeno do cangaceirismo. E isso simplesmente porque não existe um romance regional puro. O cangaceiro é uma parcela da caatinga, identificável com a natureza que o rodeia, mas é também homem, gente, por mais instintivos e primordiais que sejam os seus impulsos. Que figuras magníficas de homens não são Aparício, o chefe do bando, seu irmão Domício, aquele negro Vicente, para quem não havia segredo no sertão! Gente de carne e sangue, mas sob muitos aspectos nossos irmãos, movidos por sentimentos que às vezes os aproximavam de nós. Aparício não chorava a morte da mãe, não se viram lágrimas nos seus olhos vermelhos? Não era ele leal e serviçal com os amigos que o ajudavam? Não cumpria a palavra empenhada, imbuído de uma noção de dever impressionante?

É exato que o livro não se limita aos cangaceiros. Outras figuras vivem e circulam acrescentando maior variedade à paisagem humana. E algumas até grandes figuras, como a de Josefina, a mãe dos cangaceiros, que acabou doida de tanto ver sangue em seu caminho; o Capitão Custódio dos Santos, a repetir o refrão da morte do filho e da mulher, mas sempre brioso, roído de rancores consigo mesmo e contra Cazuza Leutério, o chefe político local, de quem nunca pudera vingar-se. Vingar a morte do filho, assassinado com a proteção desse chefe, tornado a sua maior obsessão, o seu pesadelo. Além desse tipo inesquecível, havia ainda o mestre de engenho Jerônimo, homem altivo, compenetrado, sisudo, que não queria saber de cangaceiros e era pai de Alice, a figura feminina em torno da qual se desenvolve toda a fulguração amorosa do livro, pois Alice se tornara a apaixonada de Bentinho, irmão de Aparício, mas que dele se distanciava pelo temperamento, pela boa aparência, ansiando por fugir de um destino ameaçador, a lhe devorar a alma, contra cuja desgraça ele empenhava todas as forças de que era capaz, uma outra educação, uma noção diferente da vida, que o fazia pensar em casar, em organizar família, em escapar do cangaço, daquele ambiente de violências e sobressaltos, nada propício a qualquer gesto humano mais digno.

Toda a narrativa, de resto, gira em torno do drama de Bentinho e Alice para sair, para desaparecer daquele inferno e ir viver longe o amor que os animava meio sorrateiramente, ao lado das peripécias de sangue e morte dos cangaceiros a dominar e a contagiar a atmosfera.

Mas o importante a assinalar é a técnica adotada, que tem a seu serviço estilo próprio e adequado. Um estilo que permite ao romancista tirar os melhores efeitos de tudo que o caracteriza: a sua espontaneidade, os seus dotes de narrador, o seu sabor regional, a sua autenticidade, enfim.

Não se trata de nenhuma inflação verbal. A realidade descrita, a despeito de todo o seu instintivismo, não reclama outro meio de expressão que a sobriedade e algumas poucas palavras. O que não se pode negar é o fato de o autor as empregar bem, em meio àqueles sentimentos e impulsos alterados e desordenados, que parecem obedecer mais ao gesto da crueldade, se bem que assentando por vezes sobre um fundo de sentimentos generosos.

Talvez não seja difícil explicar o fenômeno: a falta de qualquer intenção política de parte do romancista. Ele não almeja senão fixar com vivacidade a verdade do que se passa em torno de si. Verdade meio impassível e cristalina, que não faz caso de nenhum teorema quer de ordem social ou política, nem de nada de livresco ou estetizante, mas que vai nascendo por si mesma, através do estilo que mais lhe convém, ajustando-se a ela impecavelmente, dentro de uma firmeza e responsabilidade de expressão que constitui sem dúvida um dos segredos maiores do livro.

Curitiba, 1953.

De REGO, José Lins do. *Cangaceiros*. 2ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1956 (Repr. de *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 11 out. 1953).

O romance do cangaço

Manuel Diégues Júnior

Em 1934 ocorreu-me, como repórter do *Diário de Pernambuco*, percorrer grande parte do sertão pernambucano, nas mesmas trilhas e caminhos por onde andou Lampião. Andei por terras de Águas-Belas, Bom Conselho, Pau Ferro; de alguns povoados, agrupamentos de casas, os nomes não guardo mais, porém lhe relembro os aspectos das casas humildes de barro, às vezes de palha, pequenas plantações ao lado. Recolhi depoimentos, ouvi comerciantes, homens do campo, vaqueiros, comboieiros, viúvas. Pude averiguar o que havia sido a passagem de Virgulino Ferreira por aquelas bandas.

Na verdade, devo ser sincero, a maioria dos depoimentos não era contra os cangaceiros; antes era contra a polícia. Como aqueles, esta fazia violências, às vezes mais que os homens do bando. O chefe, este sabia respeitar quantos o tratavam bem — foi o que me narrou uma viúva, em cuja casa Lampião bebeu café e quase surrou um de seus cabras que tentou tomar à força o anel da filha da viúva. Já da polícia contavam coisas horríveis, perseguições, surras, o diabo, só porque pessoas tinham visto Lampião, lhe tinham dado de beber, tinham deixado o grupo levar milho. De modo geral, o que se observava era repetir-se o conceito que a poesia popular antes referira com Antônio Silvino:

Nos cangaceiros que eu tinha
Não havia um insolente,
Pegava-se em um daqueles
Era uma alma inocente,
Não sendo seus intrigados
Eram por ele tratados
Muito delicadamente.

Esta fase de Lampião contrasta com a anterior: a de uma seqüência inacreditável de violências, surras, estupros, assassinatos. É esta, justamente, a dos começos de vida do cangaço do que se tornou "interventor do sertão", que José Lins do Rego reconstituiu em Cangaceiros, através da figura do capitão Aparício. É o período em que Lampião procura impor-se pelas bravatas, pelas violências, querendo tornar-se o terror, de modo a fazer-se temer e respeitar em todo o sertão. E assim agiu, roubou, matou, violentou moças, invadiu povoados, vilas, cidades. São esses episódios que José Lins do Rego nos conta, movimentando algumas figuras admiráveis que se tornam marcantes em sua obra. Porque neste livro o romancista alcança atitudes verdadeiramente notáveis.

Creio que é de Santo Tyrso a observação de que a história da humanidade se encontra mais nos romances que nos livros de história; embora não chegue a avançar tanto na afirmativa do admirável português, que, aliás, mais do que nos romances encontrava nos anúncios de jornais histórias verdadeiras e completas, o fato é que muito da história nordestina se encontra hoje nos romances de José Lins: nos do ciclo do açúcar a história social do Nordeste agrário, o do litoral, dos canaviais, dos bangüês e das usinas; no *Pedra Bonita* e agora no *Cangaceiros,* a do Nordeste mediterrâneo, o dos sertões, o do interior. São romances que vivem as respectivas sociedades, que as emolduram nos seus aspectos mais nítidos e sobretudo fundamentais.

No *Cangaceiros* está retratado não apenas o episódio do cangaço em si, os fatos, os crimes, a história dos bandidos, mas igualmente aí se reconstituiu a sociedade em que o fenômeno surge, com suas causas, seus motivos, as razões que o condicionam. Além disso as figuras humanas traduzem, em nitidez admirável, tipos que se movimentam no quotidiano daquele mundo: mestres de açúcar, comboieiros, cantadores, fazendeiros, lavadeiras, coiteiros. José Lins alcança pontos geniais no perfil de algumas figuras — a do Capitão Custódio, a do mestre Jerônimo — uma das mais impressionantes figuras do livro —, da mesma forma que na retratação de fatos que se sucedem

— a loucura de Sinhá Josefina, o amor lírico de Bentinho e Alice. A sociedade sertaneja, por onde circulam as causas e as conseqüências do fenômeno do cangaceirismo, é aquela mesma que o romancista nos descreve neste seu livro.

É interessante registrar que, através de diálogos ou de reconstituição de fatos, fixam-se, neste romance, os motivos que levam o sertanejo ao cangaço. O fenômeno requer seja estudado pela sociologia, como um dos aspectos característicos do mundo interior do Nordeste. José Lins traz elementos bem interessantes para esse estudo e nos mostra como decorre a vida naquele meio dos sertões nordestinos. Não escondo que é sob este aspecto que me interessou a leitura de *Cangaceiros:* o romance traz valiosa contribuição para o estudo sociológico ou antropológico do fenômeno. É que as figuras ali criadas, ali fixadas são na realidade verdadeiras, existentes, vivas e bem vividas no meio sertanejo.

De fato, o Capitão Aparício é Lampião de corpo inteiro, e o romancista, aliás, não esconde o fato quando conta ou narra assaltos praticados pelo bando de Virgulino. Cazuza Leutério, Capitão Custódio, mestre Jerônimo podem não ser exatamente fulano ou sicrano, mas são tipos que se encontram naquele ambiente, com suas posições, seus dramas, sua participação naquele meio. No grupo de Aparício aparecem nomes que se tornaram conhecidos e célebres no banditismo, alguns dos quais mortos também em Angicos. Desta maneira, o que o romance fixa é justamente uma época da existência do sertão nordestino, sob o domínio de Lampião e seu grupo.

E no meio destas figuras o cantador Dioclécio, o rapsodo bárbaro dos sertões, homem que, nas suas décimas, ou sextilhas, nos martelos, quadras, mourões, descreve e fixa o que vê, sente e observa. Pena é que falando do cantador, dizendo-nos do seu engenho poético, não tenha José Lins enriquecido a moldura de sua fisionomia com versos de cantadores, versos da poesia popular do Nordeste; e, tratando-se de cangaceiros, sextilhas ou décimas que relembraram as gestas de Lampião ou de Antônio Silvino. Dioclécio se torna um dos grandes perfis do livro; pela naturalidade e pela exatidão com que é fixado, o cantador Dioclécio passa a incorporar-se à galeria de grandes figuras humanas que os romances de José Lins têm trazido a público.

No *Cangaceiros* têm os estudiosos de sociologia, ou antropologia, ou de história social subsídios valiosos para o estudo do fenômeno do cangaço no Nordeste brasileiro. É estudo, por sinal — repito o que já disse ou tenho dito em outras oportunidades —, que está

sendo reclamado. Fatores diversos, facilitando os contatos e as comunicações com os sertões — estradas, avião, escolas etc. — têm contribuído para o desaparecimento do cangaceirismo organizado do tipo de Lampião. Não foi o crime da polícia contra Lampião, com aquele espetáculo bárbaro das cabeças expostas como produto de feiras, que acabou com o cangaceirismo; este tinha outras causas, e estas causas estão sendo pouco a pouco removidas.

Bem antigo é um livrinho de literatura de cordel em que se descrevem "As lágrimas de Antônio Silvino por Ventania". Pois bem, o cantador popular lá diz estes versos:

Essa questão de cangaço,
Não é tal como se pensa,
Depende do nosso povo,
Sua estrução, sua crença,
Faltam escolas, hospitais,
São os pontos principais,
Sem eles não há quem vença.

O poeta popular tinha suas razões. E as comprova o desaparecimento do cangaceirismo, face ao surto de fatores novos que vêm modificando a paisagem do meio sertanejo. São elementos novos, novos valores de cultura, que contribuem para o desaparecimento do cangaceirismo; e o atesta o novo panorama do sertão nordestino. É certo que ainda falta muito; ainda faltam escolas, hospitais, melhores condições de vida, de que falam os versos populares. Mas o impacto da técnica dos meios de transporte veio trazer àquele ambiente outra situação pelos contatos que proporcionou.

Para se estudar o que era esta sociedade, antes das modificações que lhe vêm imprimindo fisionomia nova, o romance de José Lins do Rego é contribuição de primeiro plano, de valor que se pode aquilatar tendo em vista a importância que anteriormente exercia o cangaço na sociedade sertaneja. O sertão dos cangaceiros, do Capitão Aparício, do Capitão Custódio, está se transformando; e o romance de José Lins documenta uma época, fixa episódios, marca um instante. E o cangaceirismo surge nas suas páginas como das características, talvez a mais nítida, do antigo interior nordestino, de uma velha sociedade que se transforma.

De O *Jornal*, Rio de Janeiro, 6 dez. 1953.

Cangaceiros

Dante Costa

O ano de 1953 ficou marcado com o poder, a força, as cores e as dores do romance *Cangaceiros,* de José Lins do Rego. Livro que vale por uma afirmação de grandeza poucas vezes surgida em nossa novelística, livro denso, desses que criam uma atmosfera de interesse ampla, complexa, difusa, mergulhando o leitor dentro dela e aprisionando-o com os poderes mágicos de seus amargos horizontes humanos. Só nas últimas páginas surge nesse romance um pouco de luz doce, na água do rio por onde um grupo de seres trágicos procura uma acomodação com a felicidade, até então impossível. E essa não é apenas a libertação de três heróis do romance, para um mundo que poderá ser de esperanças. É também a libertação do leitor que, durante a leitura, mesmo lentamente feita, mesmo interrompida, mal se conteve nessa outra vida aberta em sua alma pelo romancista poderoso, numa invasão às vezes brutal da sensibilidade e da inteligência.

Cangaceiros é o romance mural de sangue, dor e drama que a nossa literatura esperava, para fixação definitiva, em obra literária válida, do fenômeno dos sertões. O cangaço e o cangaceiro são as figuras centrais do romance, mas as definições do livro ultrapassam esse objetivo e chegam à confissão pungente do drama social da vida sertaneja, em seu constante esforço de afirmação e de sobrevivência. Ali a natureza é até, em certos pontos, a favor da vida. Mas a vida tem contra si o processo de organização social, a arrumação dos seres, o conflito dos interesses.

O livro mostra a vida sertaneja em seus detalhes maiores e menores. As aglomerações humanas constroem-se sobre uma terra dócil, que cativa o homem que sobre ela se debruça. Em torno os rios invisíveis do comércio de trânsito, compradores de rapadura em suas longas caminhadas, mercadores de gado, fornecedores de lenha, vendedores das feiras do sertão, a tecerem uma invisível cadeia econômica que a cana ilumina com o seu verde, mas que o povo nem se dá conta que inclui também a doçura alva do açúcar. Tem de tudo ali. Várzea, rio com água para as fixações humanas, gado com leite, carne-de-sol, macaxeira enramada pelo chão. O quadro está bem composto pela natureza, para que o homem ali viva sem amargores, sem feridas fundas a sangrarem. Contudo tal tipo de vida é impossível. Os interesses econômicos, essas relações de trabalho mantidas em todo o interior do nosso país, relações que geram autômatos constrangidos e almas emparedadas, levantam-se para impedir a aglomeração feliz, para tornar amarga, injusta e desamada a convivência dos homens. Surgem então os apelos ao crime, e estes se desenrolam no duplo jogo: o crime dos cangaceiros e o crime dos caçadores de cangaceiros. Geram-se os complexos sociais e certas idéias-motores, esse trágico complexo de vingança, sem a qual parece não haver honra no sertão. O crime está vizinho da honra, num paradoxo de sociedade primitiva. Os que se colocam fora da lei foram muitas vezes empurrados a isso pela ausência da lei. Já estavam fora da lei, que os esquecera, antes de a esquecerem premeditadamente, para ilusoriamente se salvarem. E assim forma-se, agiganta-se, fervilha esse mundo de seres, essa confraria trágica de cangaceiros, inimigos de cangaceiros, protetores de cangaceiros, vítimas de cangaceiros, enchendo aquele mundo como uma cauda quente de monstro em fogo a queimar tudo por onde passa, a transformar fazendolas simples, de trabalho pacífico, em montões de cinza, a barrar destinos compassivos e bons, a impedir a união de criaturas meigas que se amam, a fazer de um cantador um bandido e de um velho um doido. A transformar uma pobre mãe que amava seus filhos num ser a amaldiçoar o próprio ventre. A criar a intermitência do desassossego, como se a vida devesse transcorrer apenas no ritmo de um pêndulo de tragédias.

É assim *Cangaceiros,* esse grande romance de José Lins do Rego. É um romance mural, em que cada detalhe entra na composição do quadro com o seu valor insubstituível, onde não há nada desdenhável, nem herói pequeno nem herói grande, romance em que cada vida e cada ser se justificam por isso que são detalhes de um conjun-

to único, orquestral, orgânico. Como em todo o romance há personagens que ocupam mais espaço, no tempo cronológico da história. Mas nem por isso desaparecem os pequenos seres que abrem uma porta porque era preciso abrir uma porta, e a vida estaria incompleta sem este gesto do cotidiano. A mãe dos cangaceiros, essa senhora Dona Josefina, resume a própria tragédia nesta fala: "Meu filho, Deus nos castigou para sempre. O castigo de Aparício, o castigo de Domício, o castigo de teu pai, dói na gente e há de doer para o resto da vida. Deus quer e Deus manda. Tu fazias melhor sumindo de perto de mim. Há tanto lugar no mundo para um homem viver. Será que a minha vida vai ser o teu castigo?" O drama do homem que se sente desonrado porque não vingou, ele mesmo, o assassínio do filho assim se mostra, neste desabafo do Capitão Custódio: "O meu menino está lá em cima, morto, a mãe não agüentou a vergonha, e eu estou aqui vivo com esta cara de homem desonrado. Mestre, eu não valho nada." O pitoresco elogio da terra, delicioso de se ouvir: "Ele tem esta propriedade que é uma gema de ovo. Tenho feito açúcar em muita terra, mas como esta estou para ver", diz o mestre Jerônimo. Eis o capítulo dos "Santos" do sertão: "O Santo, de barbas até o peito, camisa de azulão, apareceu no outro lado. A figura magra do homem arrancou o povo do medo, e todos correram para ele numa confusão de pânico." E os "cantadores" do sertão estão na figura de Deoclécio, tão bom como Inácio da Catingueira, e os coiteiros estão por toda a parte, e o chefe político imperial é Cazuza Leutério, e a figura de Aparício, o chefe dos cangaceiros, sempre presente em tudo, porém nunca surgindo em pessoa, dominando quase todo o livro, como o cordão que aprisiona todas aquelas vidas e modifica a natureza, o herói bárbaro, que tinha sua força, sua maldade, seu código, suas fraquezas e até suas esquisitices: "Cheguei na sala, e Aparício parecia um rei. Nunca vi tanto anel no dedo, e o homem cheirava como um pé de flor", Aparício símbolo de uma sociedade trágica, que as injustiças sociais têm como uma sangrenta imagem de imperfeição, erro e crime. Neste romance Aparício é o moinho da desgraça, mas um moinho que já recebe a desgraça pronta.

A linguagem popular é uma das riquezas deste livro. Para ser fiel, em alguns momentos ela desce a uma crueza bárbara, porque a pornografia existe onde falta a educação e impera a miséria. Certas frases ferirão profundamente pela crueza. Mas são frases um dia ditas, um dia vividas, frases reais que o povo bárbaro possui para com elas dizer da sua condição. Há que se acostumar com elas, enquanto

o Brasil for assim socialmente construído. Enquanto o seu povo sofrer o abandono da esperança, do alimento e do dinheiro, enquanto o sofrimento de muitos não for corrigido pelas mãos limpas de uma sociedade justa.

Cangaceiros é assim um grande livro do povo, refletindo um aspecto regional da nossa imperfeição social, é verdade, mas confessando cores trágicas que se espalham pelo Brasil do interior e dele fazem um território de revolta e de brutalidade, que estava a pedir a sua fiel confissão. Foi José Lins do Rego que veio articular essa confissão, depois de ter produzido os romances do Ciclo da Cana-de-Açúcar e tentado outros tipos de histórias e de personagens. Este *Cangaceiros* é o documento da sua maturidade. É uma alegria verificar a mestria no romancista que já fez 50 anos e veio mostrar que a criação é a sua força, e o povo a terra rica onde essa força mergulha suas raízes.

Rio, 8/10/53.

De REGO, José Lins do. *Cangaceiros*. 2ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1956 (Repr. em COSTA, Dante. *Os olhos nas mãos* (Literatura brasileira contemporânea). Rio de Janeiro, José Olympio, 1960, 36-39.

Autobiografia e ficção

Meus verdes anos (Memórias) —
José Lins do Rego — Livraria
José Olympio — 1956.

Brito Broca

O livro de memórias *Meus verdes anos*, que José Lins do Rego acaba de publicar, sugere-nos algumas considerações sobre o problema da autobiografia e da ficção. Há inúmeros romances de substrato autobiográfico, sem que, porém, reproduzam a vida dos autores. O que caracteriza o romance desse gênero é a transposição de um fato real para o plano da arte. Nessa transposição o fato é sempre deformado, já que não pode haver arte sem deformação. De onde a diferença essencial entre autobiografia e romance. O objetivo da primeira é a verdade; o objetivo do segundo é a arte. E só por meio desta, que encerra uma purgação moral, o escritor se liberta daquilo que o atormenta. Na autobiografia os tipos se apresentam tais como eles são na realidade; na ficção o romancista aproveita, geralmente, caracteres de várias pessoas num mesmo tipo. Pois o que interessa aqui é a valorização romanesca dos episódios e dos personagens. Um exemplo muito significativo desse processo criador nós o encontramos nas *Memórias*, de Taunay. Todos os tipos de *Inocência* ele os conheceu,

cruzaram o seu caminho; entretanto foram todos modificados pela transposição artística. Em viagem para o Rio, depois da retirada da Laguna, ainda em Mato Grosso, o escritor se hospedou na fazenda de uma viúva, criatura "muito anêmica, desgrenhada, parecendo sucumbida ao peso de imensos desgostos". Tinha ela filhos já crescidos, um dos quais devia casar-se com uma prima, que Taunay presume tão "entanguida, caquética e desamorável como o noivo". Eram desses casamentos arranjados pela família, freqüentes na época. O possível drama que existiria naquela prima empurrada para os braços de um primo bem distante, talvez, do ideal por ela sonhado surgiu logo no espírito do escritor como um tema de romance. Mas a sua primeira idéia foi a de uma noiva tão desajeitada quanto o noivo, o que não oferecia grande interesse romanesco, pois levava a presumir um acordo fácil entre ambos. Para que o acordo não se verificasse, era preciso um contraste de qualquer natureza, transformando o enlace num sacrifício, na imolação de uma criatura aos desígnios dos pais.

Como veio a Taunay essa outra idéia que, fundindo-se com a primeira, tornou-se o centro gerador do romance? Mais adiante, na casa de um morfético, pede ele uma refeição, sem saber de quem se tratava e entra na sala, para servir o café, a neta do homem, uma linda sertaneja, "tão resplandecente de beleza" que o deixou pasmado, "positivamente de boca aberta". Então o homem lhe comunica que dali a três semanas vai ela casar-se com um primo, embora, coitadinha, já estivesse também com o mal. E levantando-lhe um maço de esplêndidos cabelos, mostrou-lhe "o lóbulo da orelha tumefacto e roxeado". Dessa jovem nasceu Inocência. "Não levei, porém, a exatidão e a maldade a ponto de também desta fazer desgraçada morfética" — explica o romancista. A jovem, que ia casar-se igualmente com um primo, ofereceu-lhe apenas o elemento formosura capaz de estabelecer o desajustamento com o noivo entanguido e canhestro, que o escritor conheceu na fazenda do Vau. Não tornando Inocência morfética, ele, entretanto, estigmatiza-a com a beleza que vem a ser para ela a própria causa da desgraça.

A lepra, que impressionou o escritor, não ficaria, porém, fora do romance. Do avô da menina tira ele o tipo do "desconsolado leproso repelido do rancho de Pereira, o Mineiro, conservando-lhe o nome verídico. Logo adiante, em outro pouso, encontra um curandeiro que se intitulava doutor ou cirurgião. Seria o modelo de Cirino, o pobre apaixonado por Inocência. Mas para fazê-lo um personagem simpá-

tico, que desperta mesmo a piedade do leitor, o romancista tinha de suprimir em Cirino "os modos insolentes e antipáticos" do tal curandeiro com quem, por curiosidade, havia entabulado conversação.

No decorrer da viagem, ao aproximar-se de um sítio, Taunay causa grande susto à bela mocinha, que se achava em companhia da mucama, nos arredores da habitação. Daí a momentos chega o pai, querendo matá-lo, julgando haver ele desrespeitado a menina. Sem maiores dificuldades, tudo se esclarece, e o roceiro se escusa da atitude que tomara por equívoco, no seu excesso de zelo pela filha. "Sou mineiro do tempo do rojão..." — explicava o homem.

Este tipo reforçaria no espírito de Taunay a imagem de "carrancismo de passadas épocas", que redundava na tirania da família de que já tivera ele um exemplo nos casos anteriores. Daí nasceria, naturalmente, o pai de Inocência, o velho Pereira, imolando a filha à fidelidade intransigente aos velhos costumes. E assim pôde Taunay libertar-se num romance de fatos e figuras que o impressionaram na viagem de regresso ao Rio.

Outro exemplo característico do exutório pela arte é o caso de André Gide, ao escrever *L'immoraliste*. Todo mundo sabe que esse romance possui um conteúdo autobiográfico. Gide nele procurou uma purgação para o seu conflito moral. E de que maneira a conseguiu? Deturpando a realidade por meio da arte. A transposição artística permitiu-lhe livrar-se daquilo que o angustiava. E mais tarde, quando publicou *Si le grain ne meurt*, narrando toda a verdade, verificamos a diferença entre a autobiografia e a ficção. Foi na primeira viagem à África, em 1893, que encontrou solução para o seu caso anormal. No romance, nós vemos o herói instalar-se em Alger, em companhia da esposa. E enquanto esta, cada vez mais doente, definha num quarto de hotel, o marido se deixa ficar até altas horas pelos recantos equívocos da cidade. Ora, a referida viagem à África realizara-se quando Gide era ainda solteiro e muito jovem. Mais tarde, unindo-se à prima Emmanuele, o casamento se torna para o escritor um verdadeiro drama, e é esse drama que ele situa na África, solucionando o conflito por meio da morte da esposa. Bem sabemos que a esposa não morreu, mas o problema que para ela se criou com o casamento correspondia a uma "morte" sentimental. O romance reflete assim a realidade, através de uma transposição, permitindo a Gide "exorcismar os seus demônios".

Vejamos, agora, o caso de José Lins do Rego. A publicação de *Meus verdes anos* vem mostrar que *Menino de engenho* não é pro-

priamente um romance, enquadrando-se antes nos limites da autobiografia. As memórias hoje publicadas constituem, portanto, uma ampliação do quadro já delineado nos seus principais detalhes no primeiro livro do escritor. Apesar disso, sente-se que José Lins do Rego, ao começar a escrever *Menino de engenho* pensou em fazer um romance. Pelo *Meus verdes anos* sabemos que a sua mãe morreu de parto, isto é, "de menino nascido morto", como diziam as negras, e que pedira ela para que o filho não fosse criado com o pai. Daí ter ficado José Lins no engenho do avô. *Menino de engenho*, porém, começa com uma cena melodramática. A mãe do herói é assassinada pelo marido, num acesso de loucura. Percebe-se o intento do escritor de explorar o romanesco. A morte de parto não teria o cunho de tragédia que ele procurava, como ponto de partida para o livro. Mas logo depois já desiste da ficção, preferindo a realidade. Três dias após o assassinato, o garoto é levado para o engenho do avô onde permanece sob a guarda da tia Maria, tal como em *Meus verdes anos*. Outro movimento no sentido de transformar a autobiografia em romance foi a introdução, no *Menino de engenho*, da personagem tia Sinhazinha.

Em *Meus verdes anos*, com o casamento da tia Maria, o pequeno fica aos cuidados da tia Naninha, que se torna para ele uma espécie de terceira mãe. Eis que um dia a tia Naninha também se casa e o menino se vê, mais uma vez, sem mãe. Aqui, o problema se complica, porque o marido da tia Naninha revela uma particular antipatia pelo sobrinho. Então, começaram dias amargos para este. Até ali fora um menino aceito por todos, agora encontrava uma criatura que não o tolerava, que manifestava mesmo por ele verdadeiro ódio. E a sua situação de abandono constitui uma das passagens mais comoventes do livro. Em *Menino de engenho*, nem a tia Naninha nem o marido aparecem. Mas surge uma personagem odiosa para a qual o escritor transfere o caráter do marido de tia Naninha: a tia Sinhazinha. É uma personagem, cuja origem encontramos em *Meus verdes anos*. "Logo que a vi pela primeira vez — escreve José Lins do Rego em *Menino de engenho* — com aquele rosto enrugado e aquela voz áspera, senti que qualquer coisa de ruim se aproximava de mim. Esta velha seria o tormento da minha meninice. Minha tia Maria, um anjo junto daquele demônio, não tinha poderes para resistir às suas forças e aos seus caprichos".

Foram esses, talvez, os dois únicos casos de transposição que José Lins do Rego realizou em *Menino de engenho*. No mais, tudo nos indica que ele contou pura e simplesmente a verdade, deixando-se

levar pela tentação de escrever uma autobiografia, em lugar de fazer um romance. Nota curiosa, é a que assinalamos na visita de Antônio Silvino, cuja cena se reproduz nos dois livros. No *Menino de engenho*, o escritor se mostra decepcionado com o cangaceiro, no momento em que o viu de perto: "Eu o fazia outro, arrogante e impetuoso e aquela fala bamba viera desmanchar em mim a figura do herói". Em *Meus verdes anos*, ao contrário, a figura de Antônio Silvino cresce aos olhos do menino nessa visita, que ele confessa ter sido um acontecimento na sua vida. "Foi aí que eu compreendi ao certo que o meu avô não era o maior de todos os homens. Mais do que ele era a estrada de ferro, mais do que ele era o Capitão Antônio Silvino." Qual das duas impressões teria sido a verdadeira? Não saberíamos dizê-lo.

O crítico Montgomery Belgion, nos seus *Propos sur la litterature Anglaise* (tradução francesa) observa: "Se um romancista deseja consignar os fatos, escreve uma autobiografia; se, ao contrário, pretende libertar-se dos fatos, escreve um romance". Partindo desse princípio veremos que José Lins do Rego, em *Menino de engenho*, não conseguiu o exutório que procurava, nem exorcismar seus demônios, pois querendo escrever um romance, quase não foi além dos limites da autobiografia. Já notamos que as transposições da verdade por ele realizadas não bastam para dar ao livro o caráter de romance. E assim chegamos à conclusão: essa infância de que o escritor queria libertar-se continuou a atormetá-lo.

Vinte e cinco anos após o aparecimento de *Menino de engenho*, ei-lo que volta à meninice para narrá-la de novo, acrescentando novos detalhes às linhas justas da verdade. Só conheço um caso semelhante em todas as literaturas: o do romancista norte-americano Sherowood Anderson. Também o autor de *Poor white* repetiu a sua autobiografia mais de uma vez, num esforço de catarse que nunca chegava a verificar-se, como bem assinalou Ludwig Lewisohn, na importante obra *Expression in America.*

Meus verdes anos é, pois, um belo livro, talvez, mesmo, um dos mais belos livros de José Lins do Rego, com todas as qualidades peculiares ao escritor. Tendo apenas um pequeno defeito: o de ter sido precedido por *Menino de engenho.*

De *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 7 jul. 1956.

Dois meninos

Osmar Pimentel

A notícia de que José Lins do Rego estava escrevendo suas memórias de infância deixou-me, há três anos, surpreso. O espanto parecia ter fundamento: por que haveria o escritor de redigir, como cronista, o que já escrevera como romancista? Não iria ele — pensei — chover no molhado, com a possibilidade de perder-se, literariamente, nos sedutores, mas perigosos caminhos da repetição temática?

Depois de ler, há pouco, numa bela edição José Olympio, *Meus verdes anos*, não pude ainda refazer-me da surpresa causada pela notícia insólita. Devo confessar hoje, sem tibieza, não ter atinado, até agora, com o motivo exato que levou o romancista a publicar seu último livro.

Este artigo não pretende ser, porém, um diagnóstico crítico da provável intenção do autor. Tem o objetivo mais modesto de lembrar a José Lins do Rego algumas razões que, na opinião do articulista, transformam *Meus verdes anos* num livro que bem poderia não ter sido escrito.

A afirmativa justifica-se; nada tem de suficiente ou de injusta.

O romancista de *Fogo morto* é, como todos sabemos, um nome na literatura brasileira. Dispensa, por isso, o estímulo, o entre tom precavido ou cúmplice da crítica.

Tenho, assim, a obrigação de dizer ao escritor — com a franqueza exigida por seu renome — que, a meu ver, *Meus verdes anos* é um equívoco bibliográfico. Seu livro, suponho, nem se distingue

pela qualidade de invenção literária, nem acrescenta qualquer dimensão artística mais ampla a certa arquitetura rude, mas sólida, daqueles seus romances já rotulados — talvez por efeito de preguiça mental da crítica, mas com impropriedade manifesta — como de propriedade do Ciclo da Cana-de-Açúcar.

Meus verdes anos vale, a meu ver, por dois motivos. Por ser, em parte, um guia biográfico, embora resumido, de algumas pessoas que serviram de modelos para certos personagens do romancista. Por conter, de vez em quando, algumas observações úteis sobre a vida de família predominante, do engenho de açúcar característico da economia nordestina, no início deste século. Mas é só.

As pessoas que apreciam essa espécie de memorialismo, *à clef*, encontrarão, no livro, algum estímulo para o exercício duma forma de maledicência de leitor que, sendo literária, é, muitas vezes, humana.

Existem críticos que se comprazem em estabelecer comparações minuciosas entre a vida do personagem e a do respectivo modelo no tempo histórico. Esses descobrirão, em *Meus verdes anos*, algumas ilações com que se podem preocupar desde já.

O livro de memórias de José Lins do Rego pode, ainda, propor o reexame do problema das relações entre a verossimilhança da criação literária e a fidelidade do romancista à realidade humana e histórica.

Acredito, porém, que se trate, em qualquer hipótese, de virtudes menores.

Uma análise tanto quanto possível objetiva do último livro do autor de *Menino de engenho* pode demonstrar a razão que assiste ao articulista em lamentar o aparecimento do volume, que lhe parece uma obra frustrada tanto do ponto de vista da criação literária quanto sob o aspecto de documentário, inseparável, aliás, do próprio conceito do memorialismo.

Em *Meus verdes anos*, José Lins do Rego evoca sua infância passada no engenho nordestino do Corredor, na primeira década desse século. Mas o menino emergido dessas memórias não é como o outro; será, quando muito, um sósia daquele guri mais real e surpreendente que José Lins do Rego foi, e é, em alguns romances do Ciclo da Cana-de-Açúcar.

Meus verdes anos perturba-nos, portanto. Ele nos exibe um menino que é uma contrafação, uma paródia humana do menino da ficção. Memorialista, José Lins do Rego cometeu o equívoco de transformar-se em dois meninos e, o que é pior, de tentar impor-nos

a vida dum segundo menino que não tem, como o da ficção, aquela verdade durável exigida não só pela invenção literária como pela própria veracidade da biografia.

Talvez não seja tão difícil sugerir por que esse menino das memórias parece-nos "falso" e até irreal quando nos lembramos do "menino de engenho" que ele soube ser na ficção.

Em curto prefácio, o autor explica, assim, a tentação do memorialista: "O neto de um homem rico tinha inveja dos moleques de bagaceira. A separação violenta de minha segunda mãe marcou-me a sensibilidade do complexo de renegado. A ausência do pai, que não era bem visto pelos parentes maternos, fez de mim uma criatura sem verdadeiro lastro doméstico. Sempre fui um menino criado pelo avô, assim como um enjeitado, apesar de todas as grandezas do avô." (pg.5)

O aviso parece-nos desnecessário. Essa infância solitária e atormentada já fora admiravelmente recriada na linguagem da ficção. O enjeitado, o "órfão" de pai vivo, o quase renegado, cujas únicas alegrias talvez morassem, embora provisoriamente, nas indulgências duma tia e no canto dos curiós, já o conhecíamos suficientemente, muito antes da publicação de *Meus verdes anos*. E de tal modo que a redução do personagem ao seu modelo histórico não enriquece nossa intimidade com o menino de engenho. Ao contrário, deu a este uma vitalidade literária e humana cuja extensão só agora, com o depoimento do memorialista, podemos avaliar com clareza.

Se esse defeito humilhasse apenas o menino que o memorialista nos alega ter sido, não haveria, talvez, motivo bastante para acentuar o caráter de frustração que me parece distinguir *Meus verdes anos* na obra, sob tantos aspectos poderosos, de José Lins do Rego.

Infelizmente, defeito idêntico marca os demais modelos vivos de que o romancista se serviu para criar sua saga. Cito, nesse sentido, dois exemplos, apenas. O primeiro: o da figura do avô que, como todos sabem, é uma das chaves do segredo daquela estranha magia própria do mundo de ficção regional de José Lins do Rego. Na ficção, o avô é um personagem; nas memórias, só um feixe de reflexões do autor. No primeiro caso, vive; no segundo, mal consegue arrastar sua trôpega sombra civil na atenção lograda do leitor.

Há, porém, um "modelo" que — bem mais nitidamente do que o avô do escritor — denuncia a fraqueza dos poderes do memorialista e, por isso mesmo, depõe em favor da autenticidade do romancista. Aludo a Vitorino Carneiro da Cunha, o já lendário "Papa-Rabo" da pequena obra-prima que é *Fogo morto*.

O Vitorino da ficção é, sem dúvida, um dos raros tipos perfeitamente realizados do romance nacional.

Sua complexa verdade humana, de algum modo inesquecível, talvez reponte, principalmente, do seu quixotismo caboclo, nascido tanto duma forma larvar de loucura como daquela condição de ressentido social, que acompanha, no homem, a decadência econômica pessoal ou de família.

Esse tipo torna-se, porém, em *Meus verdes anos*, mero e melancólico objeto de crônica. O quase Quixote sertanejo transforma-se num pobre-diabo, sem vida literária ou verdade humana; depois de ser, talvez, o personagem mais vivo, mais literalmente vivo da literatura brasileira de inspiração regional.

É claro que o articulista não confunde a verdade própria da ficção com a que caracteriza o memorialismo. Não poderia exigir, por isso, que José Lins do Rego fizesse ficção em *Meus verdes anos*... Se aponta a diferença de qualidade literária, que considera sensivelmente, entre a obra do romancista e este volume de memórias, é porque, a seu ver, o escritor José Lins do Rego só é, só pode ser memorialista... na ficção.

Explico-me.

Parece razoável a afirmativa de que o conhecimento poético é necessário à recriação literária do mundo da infância.

Essa necessidade não decorre apenas duma atitude puramente efetiva do escritor sofrido que se refugia sentimentalmente num verso por ele considerado como uma espécie de particular paraíso perdido. Todos sabem que a boa psicologia do mundo e da inteligência infantis reconhece a dependência, em que uma e outra se acham, do místico e do maravilhoso. Vale dizer: do poético ou, pelo menos, daquele poético mais verdadeiro porque mais profundo.

Romancista, José Lins do Rego recriou seu mundo de infância ajudado também por aquilo que é nele uma expressão porventura formalmente rude, mas de qualquer modo reconhecível, de sensibilidade poética.

Memorialista, o escritor não quis contar com esse auxílio. Despojou-se, creio que voluntariamente, das sugestões de suas vivas memórias sensoriais. Valeu-se exclusivamente de sua memória voluntária, ou seja, daquele tipo de memória que, num escritor, tanto por intuição quanto por experiência literária, é pouco indicada, para a recriação do universo infantil.

O equívoco parece explicar, em parte, por que *Meus verdes anos* é apenas uma justaposição de pequenas crônicas, de alguns cromos psicológicos através dos quais uma inteligência deliberadamente lógica de adulto tenta, em vão, violar a esquiva pureza de um mundo de criança.

Creio não exagerar quando lembro que o conhecimento poético é indispensável à revelação autêntica do universo infantil.

Os livros de memórias de Augusto Meyer e de Gilberto Amado parecem dar razão ao articulista. É, realmente, impossível desconhecer o fato de que a grandeza de um e de outro provém, acima de tudo, da poesia com que foram pensados e escritos, uma poesia que, aliás, se não pode confundir com lirismo.

Agravando o mal decorrente dessa recusa à poesia como fonte possível e necessária do conhecimento, o autor de *Meus verdes anos* demonstrou, ainda uma vez, não possuir mesmo aquela imaginação da inteligência, sem a qual o memorialismo não passará nunca de simples pretexto para o fornecimento antecipado, à crítica e até a leitores, de dados biográficos que se reputam essenciais à compreensão de toda a obra literária do memorialista.

É lícito afirmar que o memorialismo desse gênero tem utilidade para a crítica. Esta, porém, correrá sempre o perigo de tomar demasiadamente ao pé da letra — com o propósito de transformá-los, depois, em temas de explicação da obra e do seu autor — alguns acontecimentos ocorridos na infância do memorialista e por ele julgados, às vezes sem razão, como decisivos na formação da sua personalidade de homem e de artista. O perigo parece maior no caso de certa crítica literária cuja sujeição um tanto masoquista aos impropriamente chamados postulados da psicanálise leva-a a descobrir, invariável, uma neurose qualquer, um obscuro trauma psíquico infantil na gênese de todas as obras de arte.

Útil, embora, à crítica ou ao leitor mais bisbilhoteiro, essa espécie de memorialismo oferece escasso interesse ao leitor em geral.

Perdoe-me o grande romancista José Lins do Rego esta afirmativa talvez errada, mas sincera: se não existissem os romances do Ciclo da Cana-de-Açúcar, *Meus verdes anos*, mesmo publicado, não existiria também.

A parte documental sobre a vida de família em engenho de açúcar, no Nordeste do início deste século, justifica, em parte, a publicação desse livro.

O autor descreveu com maior nitidez lógica alguns fatos e situações que transfigurara e esbatera em sua obra de ficção.

Meus verdes anos pode, por isso, ser consultado, com algum proveito, por nossos historiadores sociais. O valor histórico desse depoimento decorre do fato de José Lins do Rego ter observado, com isenção de ânimo, sendo embora neto de senhor de engenho, a vida da triste fauna humana presa ao engenho pela servidão econômica.

Acredito, mesmo, que o memorialista tenha provado, em seu último livro, não ser o escritor apenas intuitivo e desprovido de formação cultural séria, a cuja espontaneidade "telúrica" não poucos preferem atribuir o êxito dos seus romances regionais. O memorialista vê, com lucidez, alguns erros e injustiças econômicas e sociais que prosperaram à sombra do estilo de vida típico da chamada civilização da cana-de-açúcar.

O "coronelismo" político, que, no Nordeste, sujeitava a própria Justiça sertaneja aos seus interesses inconfessáveis, é evocado sumariamente por José Lins do Rego, com uma agudeza de observação a que, talvez, não seja alheio o sentimento de piedade ou de culpa do memorialista.

É verdade que esse sentimento obscuro não se completa em reflexão crítica. Deve levar-se, porém, a crédito da coragem moral do escritor, a circunstância de ele ter procurado dizer a verdade, quase toda a verdade, sobre um capítulo da história econômica do Brasil que os preconceitos de casta, de alguns historiadores nacionais, têm escrito num estilo em que os floreios bizantinos de forma não podem ocultar a assustadora ausência de documentação objetiva e aquele exame crítico e impessoal, que a historiografia exige sempre dos seus cultores honestos.

Com os defeitos e as qualidades que referi neste artigo, *Meus verdes anos* é, a meu ver, um livro apenas "pitoresco". Não atinge a grandeza literária de alguns romances do Ciclo da Cana-de-Açúcar. Nem pode ser considerado como documentário inteiramente válido das condições de vida predominantes na sociedade patriarcal canavieira do Nordeste.

É certo que ele nos força à opção entre os dois meninos que agora José Lins do Rego quer ser. Constrangimento inútil, opção feita de há muito.

Queira-o ou não o escritor, o menino que ele foi não é, para nós, o dessas memórias; é o da ficção. Nem sempre a verdade da história coincide com a verdade da vida.

De *Folha da Manhã*, São Paulo, 26 ago. 1956.

Impresso na Prol editora gráfica ltda
03043 Rua Martim Burchard, 246
Brás - São Paulo - SP
Fone: (011) 270-4388 (PABX)
com filmes fornecidos pelo Editor.